Hernani

als litterarischer Typus.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Tübingen

vorgelegt von

Reinhold Frick
aus Nürtingen.

Plieningen.
Druck von Friedrich Find.
1903.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547018_0126

Hernani

als litterarischer Typus.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Tübingen

vorgelegt von

Reinhold Frick
aus Nürtingen.

Plieningen.
Druck von Friedrich Find.
1903.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung über den bandolero ist das 3. Capitel einer Tübinger Dissertation: Hernani als litterarischer Typus. Sie faßt Hernani auf als den von Haus aus edlen, vornehm denkenden Helden, der durch die Macht der Verhältnisse — sei es die Niedertracht der Menschen oder die Leidenschaft seines Charakters, seien es Geseze seines Landes und seiner Zeit oder Ziele, die er auf andere Weise nicht erreichen zu können glaubt — dem Banditenleben in die Arme getrieben wird und geht diesem Charakter durch die Weltlitteratur nach. Die ganze Arbeit zerfällt in folgende Capitel:

I. Hernani als Typus.
II. Robin Hood.
III. Der Typus in der spanischen Litteratur.
IV. Manon Lescaut.
V. Carl Moor.
VI. Der Byronsche Räubertypus.
VII. Hernani und seine Vorbilder.
VIII. Schlußzusammenfassung.

Die aus den antiken, italienischen, skandinavischen und slavischen Litteraturen hergehörigen Dichtungen werden im Anschluß teils an Robin Hood, teils an Carl Moor und Byron oder sonst an geeigneten Orten eingefügt.

Cap. IV behandelt Manon Lescaut, den Typus der durch edle Liebe geläuterten Curtisane und seine Vertreterinnen in der Weltlitteratur, als weibliches Gegenstück zu unserem männlichen Typus.

Die Verhandlungen mit einem Verleger wegen Drucks des ganzen Werkes u. d. T.: „Hernani und seine Vorläufer in der Weltlitteratur“ haben sich in letzter Stunde zerschlagen — aus Gründen, die zu der Arbeit selbſt in keinerlei Beziehung ſtehen — so daß ich den hier vorliegenden Teil als für die Fakultät beſtimmt selbſt sezen laßen muß. Finde ich keinen neuen Verleger, so werde ich die wichtigſten Ergebnisse in Fachzeitschriften zu veröffentlichen suchen.

Die schematische Darſtellung der Zusammenhänge am Schluß mag eine Uebersicht über den Stammbaum geben. Es sind dabei natürlich nur die Dichtwerke genannt, die sich eben einreihen laßen. Ich füge noch die Bemerkung bei, daß ich für die Quellen von Grillparzers Ahnfrau zu denselben Ergebnissen wie Kohm (Grillparzers Tragödie „Die Ahnfrau“ Wien 1903) unabhängig von ihm gekommen bin. Auf J. Kohms Buch, das nach Vollendung meiner Abhandlung erschien, bin ich erſt durch Herrn Professor Dr. Voretzsch in Tübingen aufmerksam gemacht worden.

Es iſt mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Voretzsch meinen aufrichtigen Dank auszusprechen: mein hochverehrter Lehrer hat mir nicht nur das Thema zu dieser interessanten Quellenuntersuchung geſtellt, er hat mich auch während der Ausarbeitung jederzeit mit Rat und Tat unterſtüzt und sich dann einer vollſtändigen Durchsicht des Manuscriptes unterzogen, aus der sich wieder eine große Anzahl von Verbesserungsvorschlägen ergab.

Der Typus in der spanischen Litteratur.

Es giebt keine Litteratur, in welcher der Räuber eine so weitgehende, vielseitige und liebreiche Behandlung gefunden hätte wie in der spanischen. Lyrik, Epos und Drama beschäftigen sich gleichermaßen mit ihm, und jede nur denkbare Räuberart hat ihren Vertreter gefunden. Da ist der Land- und Seeräuber, der fromme und abergläubische, der barmherzige und mitleidsvolle, der wilde und grausame, der biedere und ehrenwerte, der edle und ritterliche, der verliebte und leidenschaftliche, der ruhige und gesezte, die Räuberin so gut wie der Räuber.

An der Schwelle der spanischen Dichtung stehen die historischen Romanzen, Lieder, deren Stoff aus Krieg und Sieg geschöpft ist. Noch bevor die Franken durch die Niederlage von Roncesvalles gezwungen wurden den spanischen Boden — bis auf die „Mark“ — zu verlassen, waren im Süden die Araber eingedrungen, hatten der schon lange recht schwachen Herrschaft der Gothen vollends den Todesstoß gegeben und das Volk unterworfen. Schritt für Schritt nahm der Spanier dem Eindringling den Boden wieder ab. Die Freude, der Stolz über den Sieg im Norden hatte die Gestalt des Nationalhelden Bernardo del Carpio*) geschaffen. So wenig wie Robin Hood ist er eine geschichtliche Persönlichkeit, aber die Romanzen, die seine Taten besingen, sind dennoch historische, weil sie der

*) Die späteren Romanzen lassen ihn in offene Empörung gegen den König, der seinen Vater, den Grafen v. Saldanna, im Gefängnis hatte umkommen lassen, ausbrechen. Die «allgemeine Chronik» berichtet, er habe sich an die Spize einer Freischar gestellt und sei von seinem festen Schlosse Carpio aus dem König furchtbar geworden, bis dessen Macht gebrochen gewesen sei. Lope de Vega hat ihn zum Gegenstand dreier seiner Comödien gemacht.

treue Ausdruck des Nationalbewußtseins, des Volksgeiſtes sind, der sich in diesem Lieblingshelden verkörpert hat (cf. F. Wolf: Ueber die Romanzenpoësie der Spanier in „Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationallitteratur" 1859 S. 484 ff). An die Wiedereroberung Valencias dagegen knüpfen die Romanzen an, welche die andere, auch halb sagenhafte Heldengeſtalt der älteſten Zeiten, den Cid-Campeador besingen. Es war ein Kampf auf Leben und Tod, der 700 Jahre mit aller Erbitterung geführte Krieg zwischen Spaniern und Mauren. In den unzugänglichſten Gebirgen des Nordens hauptsächlich hatte ein kleiner Teil des Volkes Zuflucht gefunden und sich seine Freiheit bewahrt; von diesen kampf- und kriegsgewohnten Bergvölkern ging auch die Wiedereroberung des Landes aus. Die Ereignisse dieser Grenzkriege schilderten die romances hiſtoricos fronterizos, alt wie diese erſten Romanzen über Bernando del Carpio und den Ruy Diaz, etwa den border-ballads der englischen Dichtung entsprechend.

1492 war Granada, der lezte Stüzpunkt der Araber, gefallen. Schon vorher mochte der frische Quell der Volksdichtung, die unmittelbar aus dem Leben schöpfte, versiegt sein. Der mündlichen Ueberlieferung folgte die Epoche der gelehrten Nachahmung. Die Romanzen dieser Zeit teilt Duran (Romancero general I 1854 S. XLV) in drei Klassen ein, deren letzte gebildet wird von den „romances nuevos vulgares ó de ciegos." Es sind keine Kunſtromanzen, sondern sie sind für das Volk gemacht, und unterscheiden sich von den älteſten eben nur durch die Art ihrer Entſtehung, ihrer bewußten Bildung. Wie sie auf diesen beruhen, so haben sie die späteren Kunſtromanzen beeinflußt; sind sie nicht mehr so frisch und natürlich wie jene, so sind sie noch nicht so formvollendet und ſteif wie diese. Sie sind aber für ihre Zeit genau das, was die hiſtorischen Romanzen für die älteſte Epoche gewesen sind: der Ausfluß und Ausdruck des Volkscharakters, ein lebenswahres Bild des Volkes, des Pöpels, der aber, wie Wolf sagt, „nie zu der Gemeinheit herabsank wie in anderen Ländern, nie ganz ſtumpf wurde gegen Nationalehre und Nationalruhm; sie geben sich

das Ansehen hiſtorischer Autorität und ersezen das ihnen schon meiſt fehlende sagenhafte Element noch mehr durch den Prosaismus eines Zeitungsberichts“ (S. 476—477 a. a. o.). Duran schildert die Zeiten, das Volk und seine Neigungen nach der gänzlichen Vertreibung der Mauren in seinen „Observaciones sobre los romances vulgares“ (a. a. o. I. S. XXVIII ff.): Statt eines geiſtigen Aufschwunges trat das Gegenteil ein; die politische und religiöse Inquisition unterdrückte jede freiheitliche Regung; krasser Aberglaube trieb seine Blüten. „Superſticioso, el vulgo se dedicó á cantar los falsos milagros: esclavo en su pensamiento, todo lo creia sin exámen; pero valiente todavia, y no teniendo héroes de buena ley que celebrar, celebraba los malhechores y bandidos que burlaban la juſticia de los hombres. Así retonnaban aun contra la tiranía los inſtintos del fiero carácter caſtellano. — Gratos le eran eſtos romances, porque personificaban el denuedo en un contrabandiſta vencedor de un regimiento, y que se burlaba de las autoridades que persiguiendo el crímen lo hacian bajo las formas odiosas del despotismo: interesábanle aquellos cuadros lascivos, donde una dama resuelta dejaba la casa, y ultrajaba la autoridad paterna por seguir à un valenton rufian, à quien encubria en sus robos y favorecia en sus asesinatos; batia las palmas de gozo cuando se le presentaba un enjambre de alguaciles huyendo de un desaforado malhechor con visos de valiente; se entusiasmaba en pro del ladron que socorria à los pobres con los despojos de los ricos.“ (a. a. o. S. XXXI.).

Etwa von 1540 an rechnet man das Aufkommen dieser Vulgärromanzen, die Duran in 11 Gruppen einteilt. In die 6. reiht er die „romances vulgares de valentías, guapezas y desafueros“ (Duran a. a. o. II. 1327—1343; S. 359—389).

Die meiſten sind ohne Verfassernamen, auf fliegenden Blättern erhalten. Sie beginnen gewöhnlich mit einer Anrufung Marias oder mit der Aufforderung an das hohe Auditorium nun atemlos zu lauschen den Taten

Del mas valeroso jóven
Que en eſto mundo ha nacido

oder zu hören

La mas infausta tragedia
Y el afortunado caso
Que sucedio á una doncella.

Banditen, Schmuggler, Mörder sind ihre Helden; Dolch, Büchse und Piſtole die Waffen, die eine Rolle spielen; Grenz-, Zoll- und Gerichtsbeamte vor allem die Opfer, gegen die sie geführt werden. Das Volk bewunderte diese Räuber und besang ihre Taten. Es sah in solchem Frevel eine Rache für den Druck, unter dem es litt, in der Ungebundenheit des Räuberlebens, wie es ihnen geschildert ward, einen Ersaz für die verlorene Freiheit. Wurde der Uebeltäter verfolgt, so fand er überall, in der Hütte des Armen wie dem Palaſt des Reichen, vor allem auch in der Kirche Schutz und Asyl. Die Kirche war dieser Poësie, in welcher der Wunderglaube verherrlicht wurde, nicht unfreundlich gesinnt, und durch die Hilfe, die sie den Missetätern gewährte, feſtigte sie ihre Macht und ihre Beliebtheit beim Volke, während die Leute des Pöbels aus Teilnahme und Mitleid wie aus Haß gegen die Regierung, die Reichen aber aus falschverſtandenem Edelmut, wohl auch aus Großmannssucht die rettende Hand reichten. Kam es dann zum lezten Entscheidungs-Kampf, so ſtarb der Verfolgte, gehezt und umſtellt von den Häschern, den Heldentod, ein Opfer für die Sache des Volkes. Noch lieber aber sah das Volk, wenn der Verfolgte auf irgend eine Weise sich die Gunſt eines Mächtigen, die Gnade des Herrschers erwarb; da gab es keine Belohnung, keine Ehre, die seiner unwürdig gewesen wäre.

Desde la ultima década del siglo XVI, sagt Duran (a. a. o. S. 389), haſta pocos annos hace, no eran ya los héroes del puéblo ni los Bernardos, ni los Cides, ni los Pulgares, ni los Garcilasos, ni los Céspedes, ni los Paredes; porque su pueblo eſtaba muerto ó trasformádo en vulgo, y eſte habia suſtituido á aquellos los guapos Francisco Eſtéban, los Correas, los Merinos, los Salinas, los Pedrajas, los Montijos, y á menos mal ir, los Cadenas.

Jezt wendet der Held seine Waffen nicht mehr gegen die

Feinde des Vaterlandes, läßt seine Tapferkeit nicht mehr in den Turnieren vor den Damen glänzen, sondern er kämpft gegen das Gesez oder gegen den Nächsten um eigener Interessen willen. Cadenas will eine Beleidigung seiner Geliebten im Blute des Missetäters abwaschen, bezahlt aber den Versuch in heldenmütigem Zweikampf mit dem Leben. Zarte Regungen des Herzens finden sonst nicht viel Raum in diesen Romanzen. Die Liebende zerfällt mit ihrer Familie, indem sie gegen des Vaters Willen dem Erwählten nachläuft; sie räumt mit staunenswerter Tatkraft alles, was sich ihr entgegenstellt, aus dem Wege, wird zum Mannweib, das ohne Zaudern Blut vergießt und büßt am Schluße als reuige Sünderin in einem Kloster. Ausdrücklich wird aber bei allen diesen Helden ihre hohe und edle Geburt hervorgehoben.

Als ein Vertreter, der die charakteristischen Züge der besseren Romanzen in sich vereint, mag Don Pedro Salinas (Nr. 1339) gelten. Dieser, ein reicher und tapferer Edelmann, in der ganzen Stadt wegen seiner Ritterlichheit und Höflichkeit beliebt, wird von einem Schmuggler, dem der Administrator seine Ware abgenommen, um Hilfe gegen die ihm auf dem Fuss nachfolgenden Diener der Gerechtigkeit gebeten. Als diese nun gleich kommen, sucht sie Don Pedro zu bestimmen, dem Manne gegen 4 Goldstücke seine Ladung zurückzugeben. Die Weigerung der pflichttreuen Beamten aber verlezt seine Eigenliebe und sezt ihn in hellen Zorn. Es kommt zu einem Pistolenkampfe, er tötet sie, flieht und wird selbst Schmuggler und Räuber. Da fügt es sich, dass er mit Piraten einen Zusammenstoß hat; dadurch erwirbt er sich das Wohlwollen und den Schuz eines Magnaten, der ihm dann Gelegenheit gibt, sich als Soldat im Kriege gegen die Mauren auszuzeichnen. In einer Schlacht verrichtet er grosse Heldentaten und erobert 3 königliche Fahnen wieder, die er dem Feldherrn zu Füssen legt.

El General le responde:
— Estos son buenos principios,
Y es justa razon se premien,
Conque así al premio me obligo. —

Levantóse, en fin, el campo
Y à la corte se han partido,
Donde el General al Rey
Discreta informacion hizo
De su esfuerzo y su valor
Y sus hechos peregrinos.
Y nuestro invicto monarca
Atendiendo á sus servicios,
Una encomienda le ha dado
De Santïago bendito,
Y coronel de caballos
Luego al instante lo hizo,
Donde gustoso se queda
Sirviendo al Monarca invicto.

Diese Romanzen ſtellen so freilich eine Entartung und Verwilderung des Volksgeschmackes dar; aber der Geiſt, der in ihnen herrscht, iſt eben doch hervorgegangen aus den Tugenden und Kräften, welche durch die Kriegszeiten erzeugt wurden, in ihnen wenigſtens sich am schönſten entfaltet haben. Echt spanischer Troz und Stolz, südländische Leidenschaft und Hize tritt uns aus ihnen entgegen; der lächerlichen Empfindlichkeit liegt ein feines Ehrgefühl, der Abenteuersucht eine allzeit kampfesfrohe Ritterlichkeit, der Freude am Schiessen und Stechen die Schäzung persönlicher Tapferkeit, der Leichtigkeit, mit der man fremdes Blut vergisst, die Geringschäzung des eigenen Lebens zu grunde. Aber dennoch halten diese Romanzen den Vergleich mit den Robin-Hood-Balladen nicht aus. Es fehlt ihnen die gesunde Volkskraft, die aus jenen spricht, troz aller Uebertreibung und Derbheit, troz des Geiſtes der Feindschaft mit Abt und Sheriff, ja vielleicht eben deshalb. Denn die eine iſt der Kampf gegen prieſterliche Verderbtheit, die andere der gegen bürokratische Engherzigkeit; die Romanzen dagegen haben ihre Freude an jeder noch so rohen Freveltat, wenn sie nur an einer Magiſtratsperson in Ausübung ihrer Pflicht vollzogen wird. An Stelle der lieblichen, zarten Szenen in den Balladen treten in diesen Romanzen sinnliche, schlüpfrige Gemälde; Marian lebt

an der Seite Robins wie eine keusche Waldeskönigin; entartete Frauenzimmer folgen den spanischen Räubern. Es fehlt diesen die Liebe am Wald und Feld, am Vogelsang und Blütenduft, es fehlt ihnen vor allem der sonnige Humor, dessen Strahlen über die Bilder, welche die englischen Lieder vor uns entrollen, ein goldenes Gewebe ziehen. Realiſtisch wird man beide nennen dürfen: sie schildern Zeit und Volk, so wie sie sind. Aber die spanische Nation hatte ihren Höhepunkt erreicht, ihre Neigungen tragen schon den Stempel der décadence, während für England eine grosse Zeit anbrach. Ungebrochene, aufſtrebende, natürliche Volkskraft spricht aus den englischen, abſterbende, entartete aus den spanischen Liedern.

Sind so die Robin-Hood-Balladen den Räuberromanzen bei weitem vorzuziehen, so ſtellen die comedias de bandoleros, die auf diesen beruhen, die englischen outlawsdramen tief in den Schatten. In beiden Fällen iſt die dramatische Behandlung der episch-lyrischen gefolgt, und hier wie dort haben die Dramen wieder auf die Lieder gewirkt.

Der ungeheure nationale Aufschwung, den Spanien zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch innere Feſtigung und äußere Erwerbungen genommen hatte, und die damit verbundene Hebung des Nationalbewußtseins äußerten ihre Wirkung auf die Literatur durch Verbindung des Kunſtvollen mit dem Volksmäßigen, durch Verschmelzung der Kunſtpoesie mit der Volksdichtung. Damit war der Boden geschaffen, auf dem das Nationaldrama erblühen konnte, das selbſtändig und aller einengenden Regeln frei, in der taten- und ruhmesreichen Geschichte des eigenen Landes oder in den Vorkommnissen des täglichen Lebens schöpfend, eben durchaus spanisch war und ebensosehr die ganze oft phänomenale Schaffenskraft der Dichter wie die gespannte Aufmerksamkeit der Massen auf sich zog.

Mehr als für ein anderes Land dürfte vielleicht für Spanien neben dem geiſtlichen Ursprunge seines Theaters auch ein weltlicher in Rücksicht kommen. Vor Beginn der Schlacht wie im Frieden bis ins späte Mittelalter hinein von den Joglares vorgetragen, können die Romanzen wegen ihrer mit mimischer

Darſtellung verbundenen Vortragsweise wie wegen der dramatischen Behandlung ihres Inhalts als Vorläufer des weltlichen Dramas gelten; jedenfall aber iſt es Spanien allein unter allen Völkern Europas gewesen, dessen Bühnendichtung in alter Zeit in beiden Arten gleich Grossartiges geleiſtet hat. „Spanien allein, sagt Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunſt in Spanien“, behauptet den Vorzug, neben einem weltlichen Schauspiel, das die Geiſtes- Gefühls- und Phantasierichtung eines hochbevorzugten Volks und Menschenalters aufs reinſte verkörpert, ein religiöses Drama zu besizen, das als Gipfel und eigentliche Vollendung der geiſtlichen Bühne des Mittelalters anzusehen iſt“. Beide Arten sind der treue Spiegel des spanischen Volkes, dessen nationales Leben in zwei Polen, dem Katholizismus und der Ritterlichkeit, ausläuft. Der bewegende Hebel des geiſtlichen Dramas iſt das Dogma des Glaubens, der des weltlichen das Dogma der Ehre. Aber dieser Glaube äußert sich nicht in freiem und doch demütigem Aufschauen zum Himmel, nicht in dem Versuche den menschlichen Willen in Einklang mit dem göttlichen zu bringen; diese Religion iſt nichts als zeremonieller Cultus, ihre Buße iſt in äußerer Werkgerechtigkeit erſtarrt. Auch der Begriff der Ehre iſt für den Spanier sehr veräußerlicht; sie iſt ihm der Inbegriff seiner Sittenlehre; die Ehrenpflicht ersezt ihm das Sittengesez; beides deckt sich vollſtändig. Da sie ihm nicht aus dem Bewußtsein seiner Menschenwürde, die eben das Unehrenhafte als unverträglich mit sich findet, fließt, so spielt sie im spanischen Drama faſt oft die Rolle des Fatums: die Notwendigkeit die durch den spanischen Ehrbegriff gebotenen Pflichten zu erfüllen, kann über den Unschuldigen hereinbrechen wie ein Verhängnis; begeiſtert sie den einen zu den herrlichſten Taten, so vernichtet sie die Exiſtenz des andern, treibt ihn auf die Bahn des Verbrechens, beladet seine Seele mit finſtern Rachegedanken, befleckt seine Hände mit Blut; kurz verleitet ihn zu Taten, die wir nicht anders als unsittlich, ja unmenschlich bezeichnen können. Manche wohl seufzen unter dem Druck dieser Ehre, aber niemand wagt an ihren Grundveſten zu rütteln; denn dieses Ehrengesez iſt

von jeher da, es ist „etwas unzeitliches, das den einzelnen in seiner Individualität unbefleckt erhält, aber eben deshalb nicht von einem einzelnen weggeklügelt noch gemeistert werden kann.“ (Fr. W. V. Schmidt: die Schauspiele Calderons. S. 127). Fast mit einem Gefühle andächtigen Erschauerns, wie es uns etwa beim Gedanken an die Menschenopfer der Alten ergreift, stehen wir diesen Anschauungen gegenüber. Der fürchterliche Ernst, mit dem der Dichter diese Situationen malt, und dann wieder die Selbstverständlichkeit, mit der sich dem Helden aus den gegebenen Verhältnissen heraus eine solche, ihm selbst fürchterliche Lage ergibt, zeigt uns, daß wir hier den Sitten und Gesezen eines ganzen Zeitalters gegenüberstehen; wir spüren die Seele eines Volkes heraus. Der spanische Ehrencodex verlangt unbedingt, daß die Liebe der Freundschaft nachgesezt wird; alles andere aber überragt die Vasallenpflicht, die bedingungslose Treue zum König, die Unverlezlichkeit des Herrschers, die Heiligkeit seiner Person. Da hier lange nicht so wie z. B. in Shaksperes Drama die Liebe einen mildernden verklärenden Schein hereinwirft, im spanischen Drama auch nicht so sehr der Charakter die Handlung, sondern eher die Situation den Helden bestimmt, so treten diese Züge außerordentlich stark hervor, vor allem auch in unsern Räuberdramen, von denen einige zum bedeutendsten gehören, was die weltliche und geistliche Bühnendichtung der Spanier hervorgebracht hat. Denn hier wie dort findet sich der Räuber und es dürfte nicht ganz richtig sein die comedias de bandoleros nur auf die romances de valentías, guapezas y desafueros zurückzuführen. Vielmehr werden den geistlichen Schauspielen Legenden, in denen der Räuber ja eine beliebte Figur war, zu grunde liegen; in ihrer dramatischen Behandlung aber sind auch sie zweifellos von den Räuberromanzen beeinflußt.

Der Spanier liebt heilige Handlungen in einem ritterlichen Costüm zu sehen; er hat sogar das Evangelium in Art eines Ritterromans der Tafelrunde dargestellt: in dem im XVI. J. entstandenen „libro de caballeria celestial“ ist Christus der Löwenritter, Satan der Drachen- oder Schlangenritter, Johannes der

Täufer der Wüſtenritter; die 12 Apoſtel sind die 12 pairs. Es werden regelrechte Schlachten geliefert. *)

Früh tritt schon in Erzählungen aus der biblischen Geschichte der Räuber auf. In „los Reys Magos“ **) (XIII. J.) wird die heilige Familie auf ihrer Flucht durchs Gebirge von 2 Wegelagerern überfallen. Der eine iſt ein roher Geselle, der den kleinen Jesus gleich tot schlagen will, der andere, der ein menschliches Rühren spürt, vertröſtet ihn auf morgen, um Aufschub zu gewinnen und nimmt sie mit nach Hause zu seiner mildtätigen Frau. Die Jungfrau heilt des guten Räubers Kind vom Aussatz, indem sie es im gleichen Wasser badet mit dem Heiland und zum Dank dafür rettet sein Vater die Wanderer vor seinem Spießgesellen. Auch dieser hatte einen Sohn; beide lernen wie ihre Väter das Räuberhandwerk:

Los ninyos fueran creciendo
Las mangas de los padres aprendiendo
Sallien robar caminos.
E degollanan los pelegrinos.

Beide werden eingefangen und mit Jesus ans Kreuz geschlagen, der Sohn des guten Räubers rechts, der des bösen links.

Auch noch später, zur Zeit der Blüte des Dramas, wird der Räuber gern in Beziehung gebracht zu Personen der biblischen Geschichte. In „la vida y muerte de Judas“ von dem Licentiaten Damian Saluſtio del Poyo (um 1600) fällt Judas auf der Flucht vor Herodes in die Hände eines Räuberhauptmanns; er erzählt ihm seine Vergangenheit und erregt so die Teilnahme des Banditen. Er vergilt ihm aber seine Hilfe und seine Wohltaten damit, daß er ihn an Pilatus verrät, dessen Gunſt er auf diese Weise erhält. In beiden Erzählungen wird der Versuch gemacht, für einen Räuber Sympathie zu erwecken, indem man ihn hilfebedürftigen Leuten Gutes tun läßt und sein Benehmen durch den Gegensaz, in den man es zu der Grausamkeit und Gefühllosigkeit von andern ſtellt, mehr hervortreten läßt.

*) cf. Espagne et France; von E. Fournier R. bl. 1879.

**) s. Klein. Geschichte des Dramas VIII S. 290.

Auf ähnlicher Stufe halten sich noch sehr viele Räuberdramen, deren Dichter uns einfach vor die Tatsache ſtellen, daß einer Räuber iſt, und sich damit begnügen, ihm ein allgemein menschliches Cefühl zu geben, das ihn uns näher bringen soll.

Einen Schritt näher nun den Anforderungen, die wir an ein Drama ſtellen, kommen die Dichter, welche uns den Räuber als von einem Dämon zu seinem Leben verleitet vorführen: eine Erklärung, wie sie dem frommen, abergläubischen Gemüt des Spaniers ganz entspricht.

In „El ninno diablo“ von Luis Velez de Guevara fällt dem Dämon Peregrino, der zügellose Sohn des Marquis von Santelmo, zum Opfer. Er fährt in den Leib der Donna Fenix, die den verbrecherischen Versuch des Grafen sie aus dem Kloſter zu entführen, mit ihrem Tode hat bezahlen müssen und hat so leichtes Spiel Peregrino zur Flucht ins Gebirge zu verleiten. Dort führen die beiden Liebenden ein Räuberleben, häufen Frevel auf Frevel, sammeln eine Masse Gleichgesinnter um sich an, deren anerkannte Hauptleute sie werden, und sehen sich endlich in einer so machtvollen Stellung, daß el ninno diablo, wie er sich heißt, den ſtolzen Titel eines „Königs der Campagna von Neapel“ annehmen kann. Gegen den berüchtigten Räuberhauptmann — dessen Identität mit Peregrino unbekannt iſt — sendet der König seinen Vater mit 3000 Mann, dessen Abwesenheit Majeſtät aber benüzt, um seiner Tochter Venus, der Schweſter Peregrinos, nachzuſtellen. Sie flieht, und der Zufall will es, daß Peregrino mit seiner Schweſter zusammentrifft; sie enthüllt ihm die Gründe ihrer Flucht und da bleibt nun dem Spanier nur ein Weg übrig: der König iſt unangreifbar; vor Schande und Schmach muß aber das Mädchen unter allen Umſtänden bewahrt werden, und das kann nur durch ihren Tod geschehen. Peregrino ſtürzt sich deshalb mit seiner Schweſter ins Wasser; er rettet sich durch Schwimmen; auch Venus wird noch lebend ans Ufer geschwemmt. Peregrino wird nach anfänglichen vom Himmel geschickten Besserungsgedanken durch die Erwägung, daß seine Frevel doch zu groß seien um Vergebung zu finden, in sein altes Leben zurückgeworfen und iſt frech genug mit dem eigenen

Vater zu kämpfen. Er unterliegt, da der Himmel gegen ihn ist und wird gefesselt vor den König geführt. Dieser, der inzwischen Venus zu seiner Gemahlin erhoben hat, verzeiht ihm, macht ihn zum Befehlshaber der Truppen gegen die Ungläubigen und giebt so seiner überschäumenden Jugendkraft Gelegenheit sich auszutoben.

Diese comedia gilt als ein gutes Mittelstück Guevaras, dem man Phantasie und feine Charakterzeichnung nachrühmt. Doch vermag er unser Interesse für seinen Helden nicht zu erregen; er läßt ihn nicht mit sich kämpfen, läßt uns nicht hineinsehen in die innersten Falten seines Gemütes; nur einmal führt er ihn uns in einem inneren Kampfe vor. Der Dämon hat leichtes Spiel, denn der Charakter Peregrinos läßt ihn der Versuchung willig folgen. Wahrscheinlich wäre Peregrino, wenn ihm die Entführung von Fenix aus dem Kloster geglückt wäre, auch nichts anderes als die Flucht ins Gebirge, dieses Universalmittel der unglücklich Verliebten in der spanischen Comedia, übrig geblieben. Wir dürfen deshalb mit Nichtbeachtung der Rolle des Dämons sagen, daß es sittliche Haltlosigkeit ist, die den Peregrino zum Banditen macht; er ist ein verzogenes und verlorenes Söhnchen, das am Schluße viel zu glimpflich behandelt wird. Die poetische Gerechtigkeit ist weder äußerlich noch innerlich, weder durch innere Reue und Besserung noch durch äußere Strafe und Züchtigung gewahrt.

Ist hier der Dämon in der Verkleidung der Geliebten der direkte Urheber des Banditenlebens gewesen, so ist er in „el esclavo del demonio“ vom Doktor Antonio Mira de Amescua der Anstifter der Freveltat, welche dann die Uebeltäter ins Gebirge treibt.

Lisarda, eine der beiden Töchter Marcelos, liebt Don Diego, soll aber einen andern heiraten. Don Gil, ein junger Heiliger, soll im Auftrage des Vaters Marcelo Don Diego bereden von seiner Liebe abzustehen; er bringt es auch soweit, steigt aber dann, vom Dämon versucht, der seine seit lange im stillen genährte Leidenschaft für Lisarda kennt, an der von Don Diego angelegten Leiter ins Zimmer Lisardas und verbringt als Don

Diego in ihren Armen eine vergnügte Stunde. Nach dem Genusse aber packt ihn eine quälende Reue; er verzweifelt an seinem Seelenheile und beschließt, da sein Leben nun doch verloren sei, Räuber zu werden. Er entführt Lisarda, die Manneskleider angelegt hat, nachdem er ihr eingeredet Don Diego selbst habe ihn aufgefordert zu ihr zu gehen. Ueber diesen Verrat des untreuen Geliebten kommt sie in gerade so trostlose Gemütsverfassung wie Gil, und da sie so auf einmal ihre Liebe, ihre Ehre, die Achtung vor sich selbst und den Zusammenhang mit ihrer Familie verloren hat, artet sie vollständig aus. Don Gil und Lisarda führen nun im Gebirge ein Räuberleben und rauben und morden, was ihnen in die Hände fällt. Auch Marcelo und seine Tochter Leonor kreuzen ihre Wege und Lisarda will auch mit ihnen keine Ausnahme machen. Don Gil aber, von der Schönheit Leonors geblendet, schützt ihr Leben, läßt sie gegen ein Lösegeld in Gestalt eines Schmuckkästchens weiter ziehen und verschreibt dem Teufel seine Seele, wenn er ihm die Liebe Leonorens verschaffe. Zu Hause angekommen schickt Marcelo eine bewaffnete Schar gegen die Räuber, die er nicht erkannt hatte, mit Don Diego an der Spize; dieser fällt nun Lisarda in die Hände und soll mit seinem Leben für seine vermeintliche Untreue büßen, verdankt aber einem Zufall, daß er am Leben bleibt. Das Wiedersehen mit ihrem alten Vater, ihrer Schwester und ihrem Geliebten hat aber doch eine große Sinnesänderung in der Banditin hervorgebracht; das Gedenken an die früheren Zeiten, der Abscheu vor ihrem jezigen Leben packt sie gewaltig und sie tut Buße. Auch Don Gil erfährt eine Umwandlung: die Gestalt Leonorens, die ihm der Teufel verschafft, hat sich unter seiner Umarmung in ein Totengerippe verwandelt; furchtbar ergriffen durch diesen Vorgang fleht er, da der Dämon ja sein Versprechen nicht gehalten und so auch kein Recht auf seine Seele habe, die Gnade des Himmels an. Lisarda stirbt selig und friedvoll, Don Gil weiht sich einem Büßerleben.

Amescuas „Esclavo del Demonio“ hat eine große Wirkung ausgeübt auf die gleichzeitigen spanischen Dramatiker.

Calderon hat für zwei seiner Stücke, die Andacht am Kreuz und den wundertätigen Magus, Motive daraus entlehnt, und Moreto, Cancer und Matas Fragoso haben es unter dem Titel: Caer para levantar umgearbeitet. Ganz ähnlichen Stoff hat „la loca del Cielo“ von Don Diego Villegas. Es ist diesmal ein Mädchen, die „tolle Pelagia“, eine gefeierte Schönheit Antiochias, die dem Dämon zur Beute fallen soll. Es gelingt ihm endlich nach vielen Bemühungen, in Gestalt ihres toten Geliebten sie in die Arme des Bräutigams ihrer Schwester zu treiben. Die Reue und die Verzweiflung darüber machen sie zur Banditin. Aber was der Dämon gesündigt, macht der Himmel wieder gut, indem er sie durch Erscheinungen zu strenger Buße bringt, so daß sie sich wahnsinnig stellt und endlich an den Haaren aufhängt; der Himmel nimmt sie dann als Heilige auf.

Amescuas Tragödie hat eine ungemein reiche Handlung und einen packenden Stoff. Der Entschluß Don Gils, Diegos Stelle einzunehmen, kommt zwar etwas rasch und unvorbereitet; auch wirft die Lüge, mit der er Lisarda vollends für sich gewinnt, ein schlechtes Licht auf seinen Charakter und man muß vermuten, daß er als der fromme Eremit, für den er gegolten hatte, ein Heuchler gewesen ist. Aber der Dichter schwächt diese widerliche Empfindung eben durch die Rolle des Dämons ab und versteht ihn zu einer tragischen Figur herauszuarbeiten. Seine Reue nach der Tat ist echt und ergreifend; sein Plan Räuber zu werden, entspringt einer fürchterlichen Verzweiflung an Gott und der Welt und sich selber; dabei ist aber sein Mitleid für die Schuzlosen immer rege; seine Leidenschaft für Leonor, die er auf den ersten Blick so verzehrend liebt, daß er sein Seelenheil um sie gibt, erfüllt uns mit einer Art von teilnehmender Bewunderung und das Ende, da er inbrünstig den Himmel um Gnade anfleht, und mit dem Strick um den Hals im Hause Marcelos ankommt, um seine Sünden zu beichten, wirkt versöhnend. Lisarda, der allerdings das Schicksal gar übel mitgespielt hat, beträgt sich im Gebirge doch zu grausam und unmenschlich, vom Weibe ganz abgesehen; ihr Verhalten gegen Vater und Schwester ist Zeugnis einer unglaub-

lichen Gemütsroheit und verſtösst gegen jedes Naturgesetz. Diego gegenüber mag es ihr als Entschuldigung dienen, daß sie in der Tat Grund zur Rache zu haben meint. Aber ihre Reue und ihr Wunsch, das begangene Unrecht wieder gut zu machen und zu helfen, wo es not tut, der Edelmut, mit dem sie das Schmuckkäſtchen einem armen Bauernmädchen schenkt und sich endlich selbſt als Sklavin einem Bauern zum Verkaufe übergibt, werfen ein verklärendes Licht auch auf ihr Ende. Den Eindruck eines Kunstwerkes jedoch hinterlässt dieses Stück nicht, troz vieler kraftvoller, herrlicher Szenen und des doch grossartig religiösen Geistes, der aus ihm spricht; mit der Erscheinung eines solchen Mannweibes geht der Hauch echter und lebenswahrer Poesie von dannen.

Alle diese Vorzüge jedoch möchte eine comedia von Tirso de Molina (Gabriel Tellez) in sich vereinen, sicherlich eines der besten religiösen Schauspiele, die es giebt: El Condenado por Desconfiado.*)

Nicht fern von Neapel, mitten in friedlich ſtiller Waldeinsamkeit, lebt glücklich und gottergeben Paulo als Eremit. Sein Herz iſt voll Dankes gegen den Allmächtigen, der ihn diese Wege geführt, und er preist in beredten Worten die Güte seines Schöpfers, für dessen Herrlichkeit alles hinieden Zeugnis ablegt, der grüne Teppich der Wiese, der angenehme Duft der Waldesblumen, das geschwäzige Rieseln des Bächleins und das liebliche Zwitschern der Vögel. Eine wohltuende Ruhe der Natur wie seines Gemütes atmet aus diesem würdigen Naturgottesdienst Paulos, der nun 10 Jahre schon im Dienſte des Herrn in seiner Klause ein entbehrungsreiches Leben geführt und allen Erinnerungen an die Welt, allen Versuchungen und Lockungen des Teufels siegreich widerſtanden hat. Da hat er eines Morgens einen schlimmen Traum. Ihm träumte: Seine Seele sei gen Himmel gefahren und der ewige Richter habe seine bösen Taten abgewogen gegen seine guten. Lange zitterte das Zünglein der Wage, es schwankte hin und her, endlich,

* Neuerdings Tirso mit Grund abgesprochen. cf. Beer, Span. Litt. II S. 77 Samml. Göschen.)

ach! sank die Schale seiner Sünden. Ein Schrei des Entsetzens entringt sich seiner Brust, als er erwacht, und in höchster Verzweiflung wirft er sich vor dem Angesichte Gottes nieder mit der flehentlichen Bitte um Antwort, was seiner warte, wenn er noch 100 Jahre büßen werde.

Si esto cumplo, Sennor, con fuerza y brio,
Qué fin he de tener? Lágrimas vierto.
Respondedme, Sennor: Sennor eterno,
He de ir á vuestro cielo, ó al infierno? (I, III).

Der Dämon, der schon lange auf einen günstigen Augenblick gewartet, benüzt nun diesen qualvollen Zustand der fürchterlichsten Zerrissenheit Paulos, nähert sich ihm in der Gestalt eines Engels und heißt ihn im Auftrage des Höchsten nach Neapel gehen; dort werde er am Tore del Mar Enrico finden, des edlen Anareto Sohn. Dessen Los und endliche Bestimmung werde auch die seine sein. Froh und glücklich macht sich Paulo auf den Weg; denn er ist keinen Augenblick im Zweifel in Enrico einen heiligen Mann Gottes zu finden.

Als er nun aber in Enrico den größten Verbrecher und Raubmörder Neapels entdeckt, der eben inmitten seiner Spießgesellen und Frauenzimmer mit dem Lorbeer für seine Freveltaten geschmückt wird, da bricht unendlicher Jammer über ihn herein:

Salid, lágrimas; salid,
Salid apriesa del pecho,
No lo dejeis de vergüenza.
Qué lastimoso suceso! (I, XIII).

Denn dem Enrico ist ja die Verdammnis gewiß, und Paulo ist als fühle er schon am eigenen Leibe die Schrecken und Qualen der Hölle. Wenn das sein Los ist, so ist es ja nuzlos weiterhin das entbehrungsreiche Dasein eines Büßers zu führen, im Gegenteil ist es geraten hier auf Erden sich noch schadlos zu halten und die Wollust des Lebens zu kosten. So beschließt er denn als Räuber in die Berge zu gehen und es dem Enrico an Grausamkeit noch zuvorzutun. Er plündert und mordet die Wanderer und wird eine Geißel für das ganze Land. Zwar regt sich noch

manchmal die Stimme des Gewissens in ihm, sanfte Regungen und die Erinnerung an die glückliche Zeit seines Eremitenlebens überkommen ihn, aber seine Seele ſteht noch so unter dem Einfluß des Dämons, daß er selbſt den beruhigenden und troſtverheißenden Worten eines Engels, der in Geſtalt eines Hirtenknaben ein verirrtes Schäflein sucht, keinen Glauben mehr schenkt.

Enrico hat inzwischen einen neuen Mord begangen und iſt auf der Flucht der Bande Paulos in die Hände gefallen; dieser iſt durch die Erscheinung des Engels doch ein wenig irre geworden, und um nun über sein Ende nicht länger mehr im unklaren zu sein, kommt er auf den Gedanken, Enrico vor den Tod zu ſtellen und alles so herzurichten, als ob nun sein leztes Stündlein geschlagen hätte.

Paulo: Con esta traza he querido
Probar si este hombre se acuerda
De Dios, à quien ha ofendido.

Enrico: Que un hombre la vida pierda,
De nadie visto ni oido! (II, 16)

In seiner alten Kutte als Eremit ſteht ihm Paulo als Beichtvater zur Seite, aber nur um zu erfahren, daß sein Troz unbeugsam iſt, daß alle Worte des Heils und der Gnade auf unfruchtbaren Boden fallen. Immer noch vermag Paulo das nicht zu fassen. Er schenkt Enrico das Leben, um ihm noch Zeit zur Umkehr zu lassen und sich selbſt damit zu retten; er nimmt ihn in seine Bande auf und beide fahren fort, Frevel auf Frevel zu häufen. Auch das Wiedersehen mit dem Hirtenknaben, der das Schäflein nicht gefunden hat und traurig über das Verirrte, das auf seinen Ruf nicht hören wollte, nach Hause zurückgeht, rührt Paulos im Unglauben und Zweifel verhärtetes Herz nicht mehr, während Enrico feſt für sich an eine endliche Erlösung und Gnade glaubt. Die Liebe zu seinem alten Vater, die er sich immer bewahrt hat, zieht Enrico in die Stadt zurück; dabei wird er ergriffen und zum Tode verurteilt; was niemand gelungen iſt, das gelingt den eindringlichen Worten seines gebeug-

ten Vaters: Er bereut seine Sünden und vertraut auf die Milde Gottes. So geht er zum ewigen Leben ein.

Die Nachricht vom seligen Ende Enricos vermag jedoch Paulo nicht mehr zu ändern. Gnade für einen Menschen wie Enrico scheint ihm ein Unding, und zudem was tuts? Um so besser, wenn es tatsächlich so ist! Dann winkt ja auch ihm die Erlösung. Rasch geht es nun mit ihm zu Ende; die ganze Bevölkerung ist in Aufruhr und Empörung gegen ihn und nach heldenmütigem Kampfe unterliegt er. Er stirbt bis zum lezten Augenblick an Gottes Güte zweifelnd und geht ein zur ewigen Verdammnis. —

Der Grundgedanke dieses Schauspiels geht zweifellos auf eine alte Legende zurück.*) Nachgeahmt wurde es von Pedro Rosete Ninno: „Solo en Dios la Confianza". Wir müssen uns freilich, um die Schönheit dieses Stückes ganz geniessen zu können, in das katolische Spanien des Mittelalters zurückversezen. Unser modernes Gefühl beleidigt vor allem die Gestalt Enricos, in welcher auf die Spize getriebene katholische Weltanschauung und ein Fatalismus, der auf Einfluss der

*) cf. die in den „Englischen Studien" XIX 1894 abgedruckte Legende: The Eremyte and the Outelawe. Ferner die „Rappresentazione di San Panuzio, quando pregò Iddio che gli revelasse a quale uomo Santo egli fassi simile sopra la terra" des Feo Belcari (1410—84): Der Heilige wird auf sein Gebot in den nächsten Marktflecken gewiesen. Dort findet er einen Spielmann, dem er gleichen soll und der eben heitern Lebensgenuss predigt. Auf Befragen erklärt dieser, er sei in seiner Jugend Räuber gewesen, habe aber auch gute Taten vollbracht Beide ziehen sich nun zusammen in die Einsamkeit zurück. (Inhaltsangabe s. bei Klein, das ital. Drama).

Ich füge hier gleich die Geschichte Roberts des Teufels an, die als „miracle de nostre Dame" und als Mysterium in Frankreich bearbeitet, in Paris und Genua gespielt, durch Meyerbeers Oper überall bekannt ist. Eine sagenhafte Persönlichkeit, ein Räuber und Mörder, der die Klöster plündert, die Bauern bestiehlt, Frauen und Mädchen beleidigt, deshalb geächtet, wird er durch den Anblick seiner sich vor ihm ängstigenden Mutter gerührt, und tut, als er von ihr erfährt, dass sie ihn vom Teufel erbeten habe, da sie von Gott kein Kind habe erlangen können, Busse, tötet seine früheren Cameraden, gibt den Bestohlenen ihr Gut zurück und heiratet endlich die Tochter des Kaisers, den er von seinen Feinden gerettet hat.

Mauren zurückzuführen ist, miteinander verbunden sind. Aber Paulo ist eine durchaus tragische Figur. Ursprünglich für das edle Kriegshandwerk bestimmt, scheint es, daß er glänzende Zustände verließ, als er — erst 15 Jahre alt — sie gegen das Einsiedlerleben vertauschte. Aber nicht innerer Drang zog ihn hin zu diesem Leben, denn er hat seine Härte immer sehr schwer empfunden, sondern die ängstliche Sorge um sein Seelenheil; er glaubt durch diese Enthaltsamkeit sich das Reich Gottes erzwingen zu können. Darin liegt schon eine Schuld, und so hat der Dämon mit ihm, einer empfindungsfähigen, schwärmerischen, geradezu krankhaften Natur, leichtes Spiel das Gift des Zweifels in seine Seele zu träufeln. Man möchte das Schauspiel die Tragödie der Kleingläubigkeit nennen und den Dämon symbolisch nehmen als die Verkörperung der mißtrauischen Verzagtheit, im Hirtenknaben aber die Regungen seines eigenen Gewissens, den Ausdruck seines guten und edlen Wesens sehen. Nicht der Dämon ist es, der Paulo ins Banditenleben treibt, sondern der Mangel an Vertrauen zu Gott und sich selbst, Tugenden die zu einem wahren Christentum und einer festen Männlichkeit gehören.

Herrscht in dieser comedia ein tief religiöser Geist, der aber dennoch mit einer vernünftigen Weltanschauung nicht absolut unvereinbar ist, so wird in andern Dramen, welche den gleichen Uebergang von Mönch zu Bandit, oder vom Räuber zum Heiligen behandeln (ein Lieblingsthema der spanischen Dichter), der Glaube zu einer Fraze verzerrt.

In „O el fraile ha de ser ladron ò el ladron ha de ser fraile“ vom Doctor Felipe Godinez flüchten 2 Freunde Bruno und Luquesio aus Angst vor dem Richter ins Gebirge. Der eine wird Mönch, der andere Bandit. Jeder will, wenn sie sich wiedersehen, den Beruf dessen ergreifen, dem es besser gegangen ist. Luquesio, der Bandit geworden ist, bekehrt sich am Schlusse zum Orden des Franz v. Assisi, weil er eingesehen hat, daß hier das bessere Teil ist.

Aehnliche Sinnesänderung wiederholt sich in:

El vaquero de Granada v. Juan Bautista Diamante

El catalan Serralonga v. Coello, Rojas und L. Velez
Osar morirv da la vida v. Juan de Zabaleta
El dichoso bandolero v. Cannizares.*)

Das empörendſte dieser Stücke iſt „El rufian dichoso“. Darin tritt ein roher Geselle auf, der sich, als der Günſtling eines Inquisitors, alle Schandtaten erlauben darf. Er sezt seine lezte Summe aufs Spiel, um nach ihrem Verluſte Räuber zu werden. Da er indessen gewinnt, so kommt er auf den Einfall es auch mit dem Gegenteil zu versuchen. Er wird Mönch, Büßer, Märtyrer und ſtirbt endlich als Abt. — Man traut seinen Augen kaum, wenn man als Verfasser dieses „Studentenautos“, wie es Klein nennt, Don Miquel de Cervantes lieſt. Nur mit großem Widerſtreben vemag man die Versuchung von sich abweisen anzunehmen, daß man es hier mit einer Satire auf eine dramatische Verirrung zu tun habe, auf diese widerliche Verquickung von Heiligencomedien und Räuberſtücken.

Dafür aber hat Cervantes in seinem Don Quichotte die herrliche Figur des Roque Guinard geschaffen, eine hiſtorische Geſtalt, wie es scheint, die auch Commines in seinen Memoiren erwähnt. „Tapferer Roque, dessen Ruhm auf Erden keine Grenzen kennt“, so redet ihn der mutige Ritter an, als Roque auf seinem großen Pferd heransprengt und seine Leute hindert Sancho seine Habe abzunehmen. Denn Roque iſt Menschenkenner und sieht auf den erſten Blick, wes Geiſtes Kind ihm gegenüberſteht. Darum hat der fahrende Ritter nichts von ihm zu fürchten.

Roque erinnert viel mehr an Robin Hood als an unsere spanischen Räuber. Wie jener, iſt er mehr ein einfacher Strauchdieb. Er schickt seine Leute aus nach den Reisenden, die dann vor ihn geführt werden. Er macht gerne einen Scherz mit ihnen und jagt ihnen große Furcht ein. Dann bittet er sie höflich ihm etwas Geld zu leihen, läßt sie mit dem Reſt ziehen,

*) Anmerkung: Kurze Inhaltsangaben bei Schäffer „das spanische Nationaldrama 2 B.“, dessen reichhaltigem Buche ich neben denen v. Klein, Schack, Wolf, Ticknor, Schmidt, Günthner u. a. hauptsächlich die Möglichkeit einer solchen Zusammenstellung der spanischen Räuberdramen verdanke.

großmütig wie Bullas; armen Pilgern aber gibt er noch etwas mit auf den Weg. Er entschuldigt sich höflich bei den Beraubten: es gehe eben leider nicht anders; seine mißliche Lage zwinge ihn dazu. Soldaten und Frauenzimmer dürfen nicht angehalten werden. Die Schwachen und Beleidigten finden Hilfe und Troft bei ihm. Kurz er iſt so edelmütig, daß ihn die Wanderer eher für einen Alexander als für einen Räuber halten. Er iſt mitleidig und gutmütig von Natur, wie er ſelbſt sagt; und wenn er Räuber geworden iſt, so geschah es nur, weil die Beleidigung, die er erfahren, so ungeheuerlich war, daß die Rachsucht ihn auf diese Bahn hindrängte. Aber er iſt nicht mit Leib und Seele dabei, vor allem macht ihm seine Führerschaft viel Sorge. Deshalb verfährt er gegen die Unzufriedenen mit drakonischer Strenge und die Beute verteilt er mit einer Gerechtigkeit, daß der Ritter und Sancho sich darob wundern. (Scott dürfte sich daran für Ivanhoe in der Szene unter dem Eichbaum inspiriert haben). Aber auch Roque, so vernünftig und ruhig er iſt, kann sich von der uns so befremdenden Ansicht nicht los machen, daß ihm Gott schon einmal einen Weg aus dem Labyrinte seiner Verirrungen zeigen werde. Natürlich fehlen auch ihm die ſtehenden Züge der Räuberromantik nicht: Ein Preis iſt auf seinen Kopf gesezt; und in der Verkleidung eines Bauern begibt er sich in das nahe Barcelona. Ueber dem ganzen Bilde, das uns die Meiſterhand des Cervantes zeichnet, lagert ein freundlicher Humor, der seinem ehrenwerten Roque Guinard einen Plaz abseits anweiſt von diesen nach Blut und Rache und Raub gierigen, leidenschaftlichen spanischen Räubern und Eisenfressern.

Befriedigender, unserem modernen Empfinden entsprechender sind nun die Dramen, in denen das Banditenleben nicht mehr die Folge der Einwirkung höherer übelwollender Mächte iſt, sondern das Ergebnis äußerer Ereignisse und Zwiſtigkeiten, die, sei es weil die Landessitte, die Umſtände oder der Charakter des einzelnen es nicht erlauben, nicht gütlich beigelegt oder innerlich durchgekämpft, sondern gewaltsam gelöſt werden, durch tätliche Beleidigung, Mord oder Duell. Oder erweiſt sich dem

Helden, wie es bei Roque der Fall war, das Leben und die Menschheit so feindlich gesinnt, daß ihn die Wut, die Verzweiflung aus der Gesellschaft hinausstößt; der Wunsch, sich zu rächen, vor allem die Pflicht der Blutrache treibt den Unglücklichen auf diese Bahn, wie im ersten Fall die Angst vor der Strafe. Fast ausnahmslos spielt auf die eine oder andere Weise das Ewigweibliche herein.

Eine tätliche Beleidigung wie im Cid, den Klein einen „bandolero im Heldenstil" nennt und dessen nach dem Räuberschema umgearbeitete Geschichte es zu sein scheint, bringt in „Un gusto trae mil disgustos" vom Doctor Juan Perez de Montalvan den Conflict mit sich. Don Jayme hat für seinen Sohn Don Pedro bei dem Gouverneur um die Hand seiner Tochter Florinda angehalten, sich aber eine Zurückweisung und bei dem daraus entstehenden Wortwechsel einen Backenstreich geholt. Außer sich vor Wut über diese Kränkung fordert er seinen Sohn zur Rache auf, der, bis Zeit und Gelegenheit dazu gekommen ist, als Räuber in die Berge geht. Er tötet dann den Gouverneur, befreit seinen Vater aus dem Kerker und heiratet Florinda.

Umgekehrt gibt in „La negra por el honor" von Agustin Moreto y Cavanna der Liebhaber dem Vater des Mädchens, die seine Bewerbung nicht angenommen haben, einen Backenstreich und wird deshalb von dem Mädchen, das um seinen Nachstellungen zu entgehen, sich als Neger verkleidet, zum Duell gefordert. Der Aerger, daß seine Anschläge auf das Mädchen so mißlungen sind, macht ihn zum Räuber.

Interessanter sind hier schon die Stücke, in denen verratene Liebe ein Mädchen zur Banditin bestimmt. In „Las hermanas Bandoleras"*) von Lope de Vega sind es 2 Schwestern, Ines und Teresa, in „La condesa bandolera" von Tirso de Molina die Gräfin Ninfa, die von Männern unter dem Versprechen der Ehe verführt, dann aber verlassen werden. Die beiden Schwestern, sehr energische Damen, ziehen den

*) Nachgeahmt von Matos und Villaviciosa u. d. T.: A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras.

zwei Offizieren nach, um sie zur Einlösung ihres Wortes zu zwingen; sie müssen sich aber nur neue Beleidigung gefallen lassen. Ninfa ist über den Betrug um so empörter, als sie vorher eine wegen ihrer Sprödigkeit weithin bekannte Männerfeindin war. Alle 3 schwören nun dem ganzen Männergeschlecht ewige Rache. Ines und Teresa gehen ins Gebirge und töten alle Wanderer, die ihnen in den Weg kommen. Ninfa bildet aus ihren Vasallen eine 500 Mann starke Räuberbande, an deren Spize sie zahllose Verbrechen begeht. Während nun die beiden Schwestern, von denen Teresa eine unweibliche Lisarda ist, Ines aber weichere Züge hat, durch das Eingreifen des Königs, den sie einmal gut bewirtet haben, ihre beiden Ehrendiebe zu Gatten bekommen, büßt Ninfa mit dem Tode: sie verzeiht dem von Sehnsucht zu ihr zurückgetriebenen Herzog von Calabrien, wenn er seine Gemahlin umbringe. Sie selbst aber soll dieses Los von ihrer Feindin erfahren. Vom Wurfspeer der jagenden Gattin statt eines Wildes getroffen stirbt sie reuevoll und ergeben, nachdem sie schon vorher durch einen Engel in Todesgefahr gewarnt zu ernster Busse getrieben worden war. Wie in „El Condenado por Desconfiado“ sind auch in dieser Tragödie die Wandlungen etwas rasch. Ninfa, eine Diana, gibt sich einem Fremden hin; sein Verrat wandelt sie mit einem Schlage um; eine himmlische Erscheinung macht sie wieder zur Büßerin. Aber Tirso hat verstanden uns die tiefe und leidenschaftliche Liebe, vor allem die Sehnsuchtsqualen der beiden Getrennten ergreifend darzustellen, und so wäre seine Ninfa des Paulo nicht unwert.

Nicht gewöhnlich ist auch die comedia des Don Baltasar de Garavajal, la bandolera de Flandes (ed. Restori Rom. Bibl. IX). Florante, der König von England, bricht Casandra, der Schwester des Grafen Aquiles, das Treuwort, von neuer Leidenschaft für Lucrecia, die Gemahlin des Grafen, ergriffen. Das betrogene Mädchen geht in die Berge und wird Anführerin einer Räuberbande. Die Banditen schwärmen alle für ihren mutigen und schönen Hauptmann, der den Frauen nichts zu leid tut, den Wanderern nur nimmt, was sie entbehren können, Schmuggler, Betrüger und Vaterlandsverräter aber aufknüpfen läßt. Endlich

schämt sich einer von ihnen, daß sie alle einem Weibe untertan sein sollen und weiß die andern zu einer Verschwörung gegen das Leben Casandras umzustimmen. Dieser Plan wird durch das Dazwischentreten eines Unbekannten, Leon, vereitelt: Leon war bei Aquiles Knecht und Landmann gewesen; da hatte sich Lucrecia, seines Herrn Frau, in ihn verliebt und ihm ein Stelldichein gegeben. Das war dem Grafen durch die neidischen Cameraden Leons hinterbracht worden und Leon entzieht sich dem ihm drohenden Tode durch die Flucht. Er kommt in die Nähe der Räuber, hört aus seinem Versteck ihr verräterisches Vorhaben, tritt mit dem Schwert unter sie und wird überwältigt und gefangen vor Casandra gebracht. Vor ihr niederknieend entdeckt er die Gefahr, in der sie schwebt; sie verliebt sich in ihn und macht ihn zu ihrem Gemahl, um so den Räubern zugleich auch einen männlichen Anführer zu geben. Bald darauf kommt ihr Bruder, um sie um Hilfe zu bitten gegen Florante, der Lucrecia durch einen Gesandten verlangt hat. Sie begibt sich in Tierfelle gekleidet, zu dem König und schlägt ihm vor den Streit durch einen Kampf drei gegen drei zu entscheiden. Sie selbst besiegt den König troz einer Verräterei und Leon erfährt von seinem Gegner, den er niedergeworfen hat, daß er der geraubte Sohn eines Königs von England ist, der in den Wäldern ausgesetzt und von einer Löwin genährt worden sei. Leons einziger Wunsch ist nun, um sein Glück voll zu machen, Casandra zu heiraten, die einwilligt und so Königin wird.

Das beste Stück dieser Art ist „la corsaria catalana“ von Juan de Matos Fragoso, das Schack „eine in vielem Betracht bewundernswürdige Dichtung voll wahrhaft genialer Züge“ nennt: Auf einer Brautfahrt nach Mallorca wird Don Juan Ladron durch Stürme nach Barcelona verschlagen. Dort lernt er Leonarda kennen „ein mit seltenen Gaben aller Art ausgerüstetes, aber leidenschaftliches und der Sinnenlust ergebenes Weib“ und entführt sie zu Schiffe ihrer Familie und ihrem Verlobten. Ihrer Reize überdrüssig, nachdem er sie genossen, denkt er wieder an den eigentlichen Zweck seiner Reise, gibt dem betrogenen Mädchen einen Schlaftrunk und sezt es mitten im Meer auf

einem Felsen aus. In ihrer Verzweiflung will sich die Verlassene in das Wasser ſtürzen, fällt aber einer maurischen Seeräuberschar in die Hände, nimmt die Werbung des Anführers Arnaute Mami an und tritt zum Islam über. Nach dem Tode ihres Mannes in einem Gefecht mit Malteserrittern übernimmt sie selbſt den Befehl über die Flotte und macht nun in Männertracht Raubzüge an der ganzen spanischen Küſte hin. Dabei trifft sie den Betrüger Don Juan, der mit seiner jungen Frau Narcisa eben von Mallorca auf der Heimreise begriffen iſt. Sie bindet ihn ans Ruder und läßt ihn wegen Narcisas — denn sie iſt in Männertracht und ihm unbekannt — die verzehrendſten Qualen der Eifersucht fühlen; sie geht in ihrer wilden Rachgier so weit, das unschuldige Weib an der gleichen Klippe auszusezen, an der Don Juan sie zurückgelassen hat. Damit hat sie aber ihr eigenes Schicksal besiegelt; denn Narcisa wird vom Vater Leonardas gefunden und dieser so auf die Spur der Seeräuber gebracht. In dem darauf folgenden Kampfe wird Leonarda von ihrem Vater tödlich verwundet und ſtirbt erkannt und umringt von den Ihrigen einen seligen Tod, da sie vorher durch Visionen erschreckt aufrichtige Buße getan hatte. Doch hat der Dichter diese Erscheinung nicht nach der gewöhnlichen Schablone sich vollziehen lassen, sondern er hat ihre Umkehr langsam vorbereitet, so daß das Schreckgebild der „Enttäuschung“, das ihr nachts, beim Klange dumpfer Geiſterſtimmen, mit Sarg, Krone und Spaten versehen erscheint und dann aus der gegrabenen Oeffnung den entſtellten und blutigen Mami hervorzieht, nichts iſt als die ängſtliche, warnende Stimme ihres Gewissens, „die ins Sichtbare getretene Regung ihrer Seele.“

Wie es kaum eine spanische Liebescomedia geben dürfte, in welcher der Dichter den Liebhaber nicht heimlich mit der Geliebten in ihrem Zimmer zusammenführt — denn eben weil es in der Wirklichkeit dem verliebten Spanier ein Ding der Unmöglichkeit war den Gegenſtand seiner Neigung allein zu sehen und zu sprechen, mühten sich die Dichter in der Erfindung aller möglicher Situationen, die die beiden znsammenbrachten, ab —, so mögen auch diese Räuberinnen Anklang gefunden

haben, weil tatsächlich die spanische Frau jeder Bewegungsfreiheit außerhalb des Hauses entbehrte; die Mauren hatten auch hier orientalische Sitte eingebürgert. Aber leidenschaftlich heißes Blut rollt in den Adern der Romanin, und wie werden da ihre schwarzen feurigen Augen geleuchtet haben, wenn sie wenigstens auf der Bühne solche Stärke und Freiheit ihres Geschlechtes sah, das nun auch einmal seinen Neigungen, sei es der Liebe oder des Haßes, ungehindert folgen durfte. Auch ist es psychologisch erklärbar, daß diese Frauen im Zustande der ungebändigten Freiheit und der höchsten Rachewut die Männer übertreffen und sich wie Messalinen betragen.

Nicht ungern wenden wir uns von ihnen weg zu einem Bilde reiner Weiblichkeit, das um so mehr anspricht, als es an der Seite eines edlen Mannes in einen Rahmen herrlicher Taten und großer Charakterzüge eingefügt ist. Mit der heroischen Comedia Alarcons „el tejedor de Segovia“ betreten wir bisher unbekanntes Land. Von dem Dichter sagt Schack: „Alarcon war einer jener kühnen und unabhängigen Geister, die jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität allem was er geschaffen, unverkennbar aufgedrückt hat. Er scheint ein kühn und stolz gesinnter Mann, voll Entrüstung über alles Unedle, voll glühender Liebe für alles Gute gewesen zu sein. Mit Vorliebe schildert er was groß und erhaben im Menschen ist, nämlich Seelenstärke und unbeugsamen Mut der verfolgten Unschuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerschütterliche Treue der Freundschaft, und was der echte Spanier jener Tage vor allem hochhielt, die ritterliche Lealtad, den Stolz auf fleckenlose Ehre“.

Wie dem Banditentum Roque Guinards der Streit der Niarros und Cadells in Barcelona zu Grunde liegt, so soll der tejedor auf der Stammsage der Häuser Vargas und Pelaez beruhen. Das Schauspiel besteht aus 2 Teilen, einer Vorgeschichte oder Einleitung und der eigentlichen Ausführung des Räuberthemas.

I. Teil: Der Mordversuch zweier Mohren auf Don Alfonso, den König von Castilien, ist mißlungen. Sie werfen im Fliehen

Briefe weg, die an den Marquis Suero Pelaez und seinen Sohn Don Julian gerichtet sind und aus denen erhellt, daß diese beiden in verräterischen Unterhandlungen mit Ayataf, dem König von Toledo, ſtanden. Diese Beweise ihrer Schuld findet der edle Beltran Ramirez, Alcaide von Madrid, des Königs Günſtling und treuer Berater. Mit wahrhaft teuflischer Liſt weiß nun Pelaez den Verdacht auf Beltran zu wälzen, dessen Haupt unter der Anklage auf Hochverrat fällt, und auf seinen Sohn Fernando, der zum Kampfe gegen die Mauren ausgezogen und nun eben auf der Rückkehr begriffen iſt, mit dem Siegeslorbeer geschmückt und freudig erregt in der Aussicht auf huldreichen Empfang und ruhmvollen Triumf. Statt des königlichen Dankes aber wartet auf ihn im Schloße der Anblick eines Blutgerüſtes mit dem enthaupteten Körper seines Vaters. Er sinkt ohnmächtig nieder, entzieht sich aber dann dem Lose seines Vaters — unterſtützt von seinem treuen Freund Garceran — durch tapfere Gegenwehr und durch die Flucht in die nahe Kirche des h. Martin, wo sie sich verschanzen und 3 Tage gegen alle von Don Julian geleiteten Versuche den Turm zu ſtürmen, halten. Als sie an der Grenze ihrer Leiſtungsfähigkeit angelangt sind, kommt ihnen Donna Maria Luján mit Lebensmitteln zu Hilfe; in ihrem Herzen hat der Anblick des kühnen Kämpfers Fernando Bewunderung und Liebe entfacht und so hat sie sich von ihrem nahen Hause durch das zerklüftete Geſtein hindurch einen Weg in die Kirche gebahnt. (Sagenhafter Zug, der oft wiederkehrt; vgl. Ogier le Danois, der auf diese Weise während seiner Gefangenschaft von der Kaiserin und Turpin am Leben erhalten wird). Kaum wieder geſtärkt bewegen Fernando wilde Rachegedanken:

No soy noble
Ni tengo honor. Fuerte hado!
Ay espiritu glorioso,
Que en pavimento de eſtrellas
Hoy pisas con plantas bellas
Ese alcázar luminoso!
Perdonad si generoso
No os he vengado. (II, 6).

Die erſte Pflicht zwar, die er zu erfüllen hat, gilt seiner Schweſter Donna Anna. Sie iſt allein und unter der Aufsicht des lüſternen Don Julian. Ihre und des Namens Ehre zu wahren, gibt es nur einen Weg: den Tod von Brudershand! Wenn er auch seufzt:

Hermana, tu honor te mata;
Que es tan bárbaro tu honor. (II, 6)

so dringt er doch in der Nacht, die der Graf zum letzten Sturmesanlauf auf die Unschuld Donna Annas bestimmt hat, in seines Vaters Haus. Er findet Anna schlafend und ſteht unschlüssig vor dem Zauber dieses Anblickes. Er will wieder gehen, da eine solche Himmelsschönheit alles, was nicht rein sei, von sich weisen werde. Da erwacht sie:

Hermano mio, Fernando
De mi alma, honor, remedio
De esta huérfaña afligida,
Solo y último consuelo
Que en el mundo me ha quedado,
Amparadme en vuestro pecho,
Defendedme en vuestros brazos!
Estáis bueno? Venis bueno?

Man kann sich nichts rührenderes, nichts ergreifenderes denken als dies Wiedersehen der beiden Kinder des unglücklichen Beltran, den fürchterlichen Kampf Fernandos, die herzbrechende Klage des jungen Mädchens, das trotzdem heldenhaft den Giftbecher leert, den ihr der Bruder reicht und den wilden Schmerz, der diesen nach der Tat durchwühlt und faſt sinnlos macht. Der Dichter hat verſtanden dieses letzte Beisammensein der Geschwiſter mit dem ganzen Zauber seiner Sprache zu umweben und uns so unter den gewaltigen Eindruck der spanischen Ehre zu ſtellen, daß uns die Tat Fernandos faſt als notwendig erscheint. Freilich atmen wir erleichtert auf, als Donna Anna nach 12ſtündigem Schlafe wieder zum Leben erwacht — denn der mitleidige Garceran hat seinem Freunde ſtatt des geforderten Giftes nur ein Schlaftränklein bereitet; das erſte aber, das ihre erschreckten Augen sehen, iſt Don Julian. In ihrer Verlassen-

heit schenkt sie ihm Gehör; er möge ihr Vater und Bruder sein. Er verspricht ihr die Ehe; nur möge sie noch warten, bis des Königs Erbitterung sich etwas gelegt habe und so lange als Bäuerin auf dem Lande leben; obwohl sie den Betrug merkt, fügt sie sich.

Fernando aber will sich nun ganz der Rache widmen. Er ist geächtet, heißt treulos und verräterisch; darum gilt es vor allem die Ehre seines Namens wieder herzustellen. Maria ist es, deren Liebe den Ausweg ersonnen: sie wollen beide unerkannt in Segovia, wo der Hof ist, leben, er als einfacher Weber Gil Alonso, sie als sein treues Weib Theodora. Dort soll er das Gespinst der Rache fertig weben. Um vor jeder Verfolgung sicher zu sein, holt er aus den Gewölben der Kirche einen frischbegrabenen, ihm ähnlichen Toten hervor, gibt ihm ein paar Dolchstiche, zieht ihm seine eigenen Kleider an, steckt ihm seinen Siegelring und seine Briefe zu, so daß ihn jedermann für den ermordeten Fernando hält und macht sich auf den Weg.

II. Teil. Fernando und Maria sind nicht lange in Segovia, als schon Graf Julian der Schönheit Theodoras nachstellt. Er dringt mit Helfershelfern in ihre Hütte ein, belästigt Theodora mit seinen Zudringlichkeiten und gibt endlich dem hinzukommenden, sein Hausrecht wahrenden Fernando einen Backenstreich. Fernando greift zum Schwert, stößt zwei der Begleiter des Grafen nieder, wird aber von herbeigestürzten Häschern ergriffen und ins Gefängnis geführt. Er trifft dort — selbst unerkannt — seinen Freund Garceran; auch dieser hat seinen Aufenthalt im Kerker dem nun allmächtigen Grafen Julian zu verdanken, der ihn neulich im Gespräch mit Cloriana — Anna — antraf. Fernando von tötlicher Angst um Theodoras Schicksal, die sich in eines der Gesandtenhäuser geflüchtet hat, getrieben geht nun sofort ans Werk der Befreiung. Er bespricht seinen Plan mit Garceran und den anderen Gefangenen, die einer Räuberbande angehören. Unter irgend einem Vorwand — Fernando hat sich sogar eine Wunde am Kopf beibringen lassen — kommen alle in der folgenden Nacht im Krankenzimmer zusammen. Um seine gefesselten Hände freizukriegen, greift Fernando zu dem

heroischen Mittel sich zwei Finger, an denen die Handschellen befeſtigt sind, abzubeißen. Nun werden die Betten aufeinander geſtellt, das Dach wird durchbrochen, an Stricken gelangen sie zu Boden und alle eilen sofort mit Fernando zu Theodora, deren Aufenthaltsort der Graf bereits erfahren und unsicher gemacht hat. Um ihrer aller Freiheit, dieses hohe Gut zu schüzen, schlägt Fernando vor, aus Segovia, wo ihr Feind des Königs Günſtling sei, in die Berge zu entfliehen, dort ein Heer zu bilden und sich für die erlittene Schmach in Mord und Raub zu rächen und schadlos zu halten. Die Räuber Camacho, Jaramillo, Cornejo u. a. sind einverſtanden, nur der verliebte Garceran entschuldigt sich. Von den andern wird Fernando zum Hauptmann gewählt; sie schwören ihm Treue und Gehorsam; auch sein treues Weib Theodora folgt ihm ins Gebirge. Bald sind 80 Genossen um ihn versammelt, sein Ruf verbreitet sich weithin, man spricht von nichts anderem mehr als von dem Weber Gil Alonso; 2000 Dukaten sind auf seinen Kopf gesezt. Mit großer Umsicht leitet Fernando das Ganze; er verteilt seine Leute übers Land in Truppen von 5 oder 6, so daß ihnen kein Wandrer entgeht. Doch geſtattet er nicht gemeinen Mord. Er unterscheidet sich also wesentlich von den Räubern in den Romanzen. Als Camacho einen Alguacil züchtigen will, weil dieser es sei, der ihn gefangen genommen habe, sagt er:

No basta; ántes me faſtidian
Los que de oficio aborrecen
A los ministros.

und als ihm Camacho wenigſtens ein Ohr abschneiden will:

Ni un cabello.
En hazannas más altivas
Ha de emplear el valor
Quien anda en mi compannía. (II, 3).

Solch edler Grundsaz hindert ihn aber nicht mit seinen Spießgesellen in das Dorf Villars zu ziehen, 2 Meilen von Segovia, um dort ein junges reiches Mädchen, von dem er durch einen gefangenen Bauern gehört hat, zu berauben. An ihrer Entführung hindert die Räuber Garceran, der in Liebessehnsucht zu der ihn

verschmähenden Cloriana geeilt ist, und eine wegwerfende Bemerkung Fernandos über die „Bäuerin“ läßt diese ihre Geschichte erzählen. So sieht sich Fernando seiner totgeglaubten Schwester gegenüber und erfährt zugleich, daß der Graf ihrer Ehre obgesiegt hat. — Es ist bedauerlich, daß der Dichter kein anderes Mittel gefunden hat, um Fernando zu seiner Schwester kommen zu lassen. Dieser geplante Raub paßt durchaus nicht zum Charakter Fernandos. — Nicht ihr freier Wille, sondern ihr Unglück trage die Schuld daran, verteidigt sich Anna. Fernando will nun den Grafen mit Hilfe seiner Schwester in seine Gewalt bekommen, doch dieser kommt ihm zuvor. Er hat einen früheren Diener Fernandos bestochen, und diesem gelingt es nun Fernando samt Theodora durch eine List zu fangen und zu binden. Der kühne Held erspäht jedoch bald eine Gelegenheit sich zu retten: er verbrennt in dem Wirtshause, wo sie Halt machen, die Stricke, die seine Hände fesseln, an einem Licht und flieht — gerade in das Landhaus des Grafen Don Julian. Ohne den Verfolgten in der Dunkelheit zu erkennen weist er ihm sein Gartenhäuschen als Zufluchtsstätte an. Zu spät erfährt der Graf, wem er seinen Schuz versprochen hat; da er nun aber endlich Theodora, die mit den Häschern herbeigekommen ist, in seiner Gewalt sieht, so übertönt die Freude darüber jeden andern Gedanken, selbst den der Rache. Theodora geht nun anscheinend auf die Anträge des Grafen ein, bis sie durch eine List ihrem inzwischen herbeigekommenen Fernando Don Julians Schwert in die Hände gespielt hat und ihn so zum Herrn der Situation macht. Sie eilt davon, Fernando aber schließt den Grafen in seiner Villa ein und eilt zu seinen Genossen, wo er Theodora wieder findet. Nun schreitet er zur Rache: mit Donna Anna erscheint er als Richter wieder in des Grafen Villa. Er zwingt ihn seiner Schwester die Hand zu reichen, damit ihr Name gereinigt sei und tötet ihn dann im Zweikampf, nachdem er ihm seine Sünden nocheinmal aufgezählt hat. Sterbend bekennt der Missetäter sein falsch Zeugnis gegen Don Beltran. Und ganz der alte tapfere Streiter in des Königs Dienst ist Fernando wieder, als er die Gelegenheit ersieht, durch

ein ehrenvolles Ende das vergangene Unrecht wieder gut zu machen: Die Mauren lagern vor Madrid und des Königs Heer ist in die Flucht geschlagen.

Da wirft sich Fernando mit den Seinen den Siegern entgegen, stürmt ihr Lager und führt die Castilianer zu glänzendem Sieg. Noch ist Blutrache zu nehmen an dem alten Verräter, dem Marques. Dann legt er sein Haupt zu des Königs Füssen, der sein Unrecht einsieht und ihn huldreich wieder in seine alten Rechte einsetzt.

So ist Fernandos Räuberleben eingerahmt von 2 glänzenden Siegen im Dienste des Königs und Vaterlandes. Um die Früchte des ersten hat ihn der Verrat seiner Neider gebracht, und den zweiten erringt er, um den Verrat dieser selben Feinde, welche nun die Mauren herbeigerufen haben, zu nichte zu machen. Der Sohn setzt so die Rolle des Vaters fort: hatte dieser die Briefe entdeckt, so war es jenem vorbehalten die Ausführung des Verbrechens, seinen Triumf zu verhindern. Fernando ist deshalb vor allem ein treuer, selbstloser Diener seines Herrn; in keinem anderen spanischen Drama tritt die Königstreue so hell und leuchtend hervor wie in diesem. Aber auch die andere Cardinaltugend des spanischen Ritters, die Wahrung seiner Ehre, hat in ihm ihren klassischen Vertreter gefunden. In 4 Fällen ist seine Ehre verletzt: als Sohn rächt er sich für den Mord an seinem Vater; als Bruder für die Verführung seiner Schwester, als Gatte für die Beleidigung seines Weibes, und als Mann für den Schlag ins Gesicht. Die beiden ersten Pflichten treiben ihn nach Segovia und machen ihn zum Weber; die beiden letzten treiben ihn ins Gebirge und machen ihn zum Räuber. Weber wird er aus persönlichem Rachebedürfnis; Räuber aber aus dem Einblick in die Schäden und Gebrechen dieser Welt, da der Schuft sich zum allmächtigen Günstling des Königs aufschwingt und ein Menschenleben durch den Federzug eines Schreibers, wenn es ihm beliebt, gestrichen werden kann. Nicht die Schicksalsschläge, die ihn so furchtbar schwer getroffen haben, treiben ihn dem Banditenleben in die Arme, auch nicht die Pflicht der Rache, sondern die Ueberzeugung, daß das Unrecht triumfiert

und er nicht zu seinem Rechte kommen kann, daß der Schwache und Einfache sich dem Gewaltigen und Mächtigen, wenn er auch noch so gemein und niederträchtig ist, beugen muß, treibt ihn zum Krieg gegen eine solche Gesellschaft und so morsche Zustände. Als er aus dem Gefängnis ausbricht, sagt er:

Noche, ayude tu silencio
Contra injustas tiranias
Tan justos atrevimientos. (2. T. I, 15).

Er steht ganz auf dem Boden der Staatsverfassung:

Die Diener der Gerechtigkeit.
Sind sie nicht nötig? Soll es keine geben?

So ist allerdings sein Räubertum ein Kampf der Unschuld wider die Tyrannei, aber indem er gegen sie ankämpft, wird er ein Feind der Menschheit, des ganzen Volkes, wird er zur Geissel eines Landes, das in ihm einen Tyrannen sieht und unter ihm zu leiden hat. Der Kampf um sein Recht stürzt ihn in schreiendes Unrecht, und es ist schon eine der Allgemeinheit so nützende Ruhmestat nötig wie die Rettung des Landes aus Feindeshand, um ihm die Rückkehr in die Gesellschaft, die er so geschädigt hat, zu ermöglichen. Aber dennoch ist er ein Held von echtem Schrot und Korn. Er ist vor allem Spanier; er weiß das und ist stolz darauf; aber der spanische Ehrencodex hat nicht das Gefühl in ihm abgetötet:

No soy, Bermudo, espannol;
Monstruo soy, soy tigre fiera (II 16)

klagt er nach dem Tode seiner Schwester, die er seiner Ehre geopfert hat.

Dann ist er adelstolz. Zu dem Landmädchen Cloriana sagt er, sie könne es sich zur Ehre anrechnen, wenn ein Ritter wie Garceran sie zur Frau begehre. Aber ebenso wie sein Zug dorthin darf auch diese Aeusserung aufgefaßt werden als das dem Dichter freilich wenig gelungene Mittel Fernando seine Schwester finden zu lassen. Im übrigen ist sein Charakterbild durchaus einheitlich und gefällt auch durch die allgemein menschlichen Züge, die es aufweist. Ist er Aristokrat, so weiß er auch,

daß solche Geburt Pflichten bringt. Deshalb fragt Gil Alonso den in sein Haus eindringenden Grafen:

Und wie verträgt sich solche Schändlichkeit
Mit Eurem edlen Blut?

Besonders fein, so daß man an eine soziale Tendenz denken könnte, hat der Dichter den Gegensatz herausgearbeitet zwischen dem armen, aber edlen Weber und dem mächtigen, niedrig denkenden Emporkömmling. Gil Alonso wirft ihn hinaus mit den Worten:

Sehen sollt ihr, daß nicht Macht,
Nein, Schwert und Manneskraft den Sieg entscheidet —

Er ist ein Mann der Tat, die er gleich den Worten folgen läßt. Er ist freiheitsliebend, selbstbewußt und stolz, im Gegensatz zu Paulo voll festen Selbstvertrauens, ohne alle Schwärmerei und Empfindelei, mißtrauisch aber gegen andere. Er ist nicht ruhmredig oder anmaßend; und sanften Regungen des Gefühls sehr zugänglich. So wenig wie Homers Helden scheut er sich Tränen zu vergießen; in seinem Hohne aber kann er grimmig sein. Er ist klug und klarsehend. Mit ungeheurer Energie verfolgt er jahrelang sein Ziel, ruhig auf den günstigen Augenblick wartend. Nicht geringeres Erstaunen erregt sein erfinderischer Geist wie seine oft alle Begriffe übersteigende Tapferkeit und Kühnheit. Er steht hoch über seinen Genossen und hält sie im Ganzen fern von sich, ist aber doch ihr Abgott. Corregio sagt:

Es ist kein einziger unter uns, der sich für dich
Nicht gern dem Tode weihte.

(v. Schack übersezt.)

Theodora ist diesem Mann eine würdige Genossin. Die Kunst des Dichters, der verstanden hat uns in ihr, die sich dem Geliebten eigentlich selbst anträgt und ohne Besinnen in die Berge folgt, ein Bild reinster und edelster Weiblichkeit zu zeichnen, ist nicht genug zu bewundern.

Mit Recht sagt Schack (a. a. o. II, S. 615) von dieser comedia, sie sei „eine der reichsten und lebensvollsten Dichtungen, die je auf der Bühne erschienen sind. Die Genialität der Er-

findung, das hinreissende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteriſtik und die poëtische Glut, die alle Teile beseelt; sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meiſterwerken der Dichtkunſt".

Wir sehen die Aehnlichkeit dieses Schauspiels mit dem Drama Mundays „The downfall of the Earl of Huntington etc." in folgenden Punkten:

a) in der Handlung: hier wie dort ein junger Edelmann, der unter der falschen Anklage des Hochverrats geächtet wird und dazu noch sein Weib vor der Lüſternheit eines mächtigen jungen Fürſten schützen muß. Beide ziehen sich mit ihren Geliebten in die Wälder oder Berge zurück, führen dort ein Räuberleben und werden endlich durch persönliches Eingreifen des Königs wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

b) in den Situationen:

Beide, Huntington wie Fernando, trifft der Vorwurf des Verrats unschuldig; die Nachricht davon, die beide unvorbereitet, den einen in der Hochzeitsfreude, den andern im Siegesjubel, erreicht, schmettert sie ganz darnieder. Beide sehen sofort klar, daß Neid und Mißgunſt der Anlaß war. cf. Tejedor 1. T. I, 19 Fern: Mi amor venza u. folg. mit Huntington 1. T. I, 1 "You are a sort of fawning sycophants u. folg. Beide entkommen ihren Feinden auf gleiche Weise: zuerſt durch persönliche Unerschrockenheit, mit der sie ihnen trotzen und die Türe weisen, dann durch Liſt, indem sie sich verkleiden: aber nicht sie selbſt finden den Ausweg, sondern Maria für Fernando, Little John für Huntington. Beide finden ihre Feinde und Verräter in ihrem eigenen Hause, sie wahren aber ihr Hausrecht; Fernando treibt die Eindringlinge mit dem Degen in der Hand hinaus, Huntington verjagt die Verräter durch Drohungen. Wie Graf Julian die Kirche umſtellt, so Prinz John das Haus.

Julian und John fallen genau derselben Täuschung zum Opfer (cf. Tejedor 2. T. III, 6—9 mit Huntington 1. T. II, 1): Fernando iſt in des Grafen Hand. So erkennt auch John sofort den Earl unter seiner Verkleidung. Aber beide tun ihren Gefangenen nichts zu leide, weil im gleichen Augenblicke Teodora

und Mathilda herankommen und diese ihnen wichtiger sind als ihre Männer.

John: Only for Marian am J now his enemy.
Conde: . . . . . y pues alcanza
A Teodora mi esperanza,
Ni mi amor ni mi rigor
Le quieren dar mas caftigo.

Ja der Graf rettet Fernando vor seinen Verfolgern, Prinz John sagt dem Earl Hilfe zu in seiner großen Not. Aber beide haben die Rechnung ohne den Wirt gemacht: Theodora macht den Grafen sicher, indem sie vorgibt Fernando zu verschmähen und zu hassen.

Teodora: Necio, di: qué confianza
Te ha dado á entender jamas u. s. w. (2. T. III, 9)

Genau dieselbe Liſt gebraucht Robin mit Marian:

Robin: Away with thee? No, get thee far away
From me, foul Marian, fair though thou be named (1. T. II 1).

Auf diese Weise entkommen beide Paare. John und Julian fallen vom Gipfel des Liebesglückes in den Abgrund der fürchterlichſten Enttäuschung.

Wie Theodora hier ihren Geliebten befreit, indem sie ihn sich selbſt zur Beſtrafung ausbittet:

Y para mas pena suya
Yo misma le he matar
Dame esa espada

und ihm dann das Schwert in die Hände spielt, so löſt auch Robin den beiden outlaws Scarlet und Scathlock die Bande:

Since they are bound, deliver them to me
That for my son's blood, J reveng'd may be 1. T., II 2)*).

Die Königin will zu Robin gelangen, indem sie sich für Matilda ausgibt. So versucht der Graf in das Haus Theodoras zu dringen, indem sein Diener Fineo sich für den zurückkehrenden Chichon, den Diener Fernandos, ausgibt.

*) Die gleiche Tat bildet auch den Stoff zu einer Robin Hood Ballade. Diese kann also erst nach Mundays Drama entstanden sein.

In beiden Dramen gehen die Helden mit der Geliebten und einigen Bekannten in die Wälder. Nach dem Vorbild der beiden outlaws, die Robin eben durch seine Liſt vom Tode errettet hat, beſtimmt Robert:

To keep in Sherwood 'till the king's return
And being outlaw'd, lead an outlaw's life.

Ruhmvolle Taten (von denen aber weiterhin keine Spur zu sehen iſt), sollen vollbracht werden:

And after our deserts, so grow our fame (1. T. II., 2).

Nun werden die Namen geändert und Geseze aufgeſtellt (1. T. III., 1). So rettet auch Fernando durch seine Findigkeit die andern Gefangenen — alte Räuber, die vor dem Tode ſtehen — vor der Strafe, zieht sich mit ihnen in die Wälder zurück:

Adonde nueſtras hazannas
Dén materia á las hiſtorias

wird zum Anführer gewählt, ändert seinen und der Geliebten Namen und läßt sich Gehorsam schwören (2. T. I., 19). Das Zusammenleben der beiden Paare in dieser Zeit zeigt große Aehnlichkeit. Man vergleiche (Tejedor 2. T. II. 2 mit Huntington 1. T. III., 1) die Gespräche der Liebenden ganz zu Beginn des Räuberlebens, die Frage des Mannes, wie es der Geliebten gehe und ihre Beteuerung, daß sie an seiner Seite überall glücklich sei u. s. w.

Beide sollen mit Liſt, „con induſtria“ Fernando, „by sleight“ Robert gefangen werden. Fernando wird von seinen Begleitern während eines Spazierganges isoliert und dann geknebelt. Derselbe Plan soll bei Robert angewandt werden:

Tuck: J'll single out a time alone to take
Robin, that often careless walks alone (1. T. III 2).

Diese ganze Beratung hat aber hier gar keinen Sinn; denn Tuck, der Freund Robins, denkt nie an ihre Ausführung. Sie läßt sich nur erklären durch die Nachahmung der spanischen Vorlage. Man vergleiche ferner die Haltung Chichons im Wirtshause (2. T. III, 3) mit der Tucks bei der Hinrichtung von Scarlet und Scathlock (1. T. II, 2): Beide sind im Dienſte des Feindes; als sie nun sehen, wer Herr wird, da wechseln sie sofort Farbe

und schlagen sich auf die Seite des Siegers. Aber wie unvergleichlich feiner und wahrer iſt da nicht der Spanier! Die Sinnesänderung des Friars iſt gar nicht begründet. Was hätte er getan, wenn Robin nicht gekommen wäre?

Nach der Art des Alguacils wird Ely herbeigeführt und behandelt: beide sollen geben, was sie bei sich haben, die Hauptleute aber verhindern ihren Tod, trotzdem Ely von dem Friar als der Verräter bezeichnet wird, wie Camacho im Alguacil den Urheber seines Unglücks erkennt. Bei gutem Verhalten werden die Vorübergehenden geschont.

Die Beschreibung, die Leiceſter (1. T. IV, 1) von König Richards Ruhm und ſtrahlendem Aussehen im Kampfe gegen die Heiden gibt, gleicht ganz Fernandos Bericht von seinem Siege über die Mauren (1. T. I, 18). Die spöttischen Bemerkungen, mit denen der König hier, Prinz John dort die Schilderung beantworten, sind faſt dieselben:

John: Leiceſter, so:
Did he all this?
Leiceſter: J, by God he did
And more than this.
John: All this he did! perchance all this was so!
Rey: Si bien obrais, mas bien sabeis decillo.
Fernando: Más bien obro que digo.
Rey: Yo lo creo. (Daß er es nicht glaubt, zeigt er sofort.)

Mit dem gleichen Undank werden beide belohnt. Ferner vergleiche man Leiceſters Schmerz und Klagen mit denen Fernandos; dieser preiſt den Vater, Leiceſter den König.

Matilda hat sich nach Robins Tod ins Kloſter geflüchtet. Die Äbtissin aber iſt schlecht genug die Absichten des Königs, der sie dort entdeckt hat, zu begünſtigen, und da zudem Matildas einziger Beschützer, ihr Vater fliehen muß, so iſt sie ganz wehrlos wie Donna Anna in ihres Vaters Haus. Rührend, ernſt, wie der Abschied der beiden Geschwiſter, iſt der Fitzwaters von seiner Tochter. Die gleiche wehmütige und erhabene, vor allem wunderbar poëtische Stimmung liegt über diesen Szenen; Fer-

nando weiß seine Schweſter, Fitzwater seine Tochter in der Gewalt des mächtigen Lüſtlings. Sie sind beider Stolz und Schmerz:

Fernando: Los cuerpos son unos vasos
De criſtal, y está diciendo
La pureza de las almas
La hermosura de los cuerpos:
Y así en tan rara hermosura
Alma hay perfecta. (1. Teil II, 16).

Fitzwater nennt seine Tochter:

Matilda, ſtill my unstain'd honor's joy
Fair ornament of old Fitzwater's coat (2. Teil IV, 2).

Aber sie wissen beide, daß das Weib schwach iſt gegen die Lockungen eines Mächtigen, wenn es allein und ohne Schutz daſteht:

Fernando: Y aunque el honor se resiste
Muchas veces del poder,
Es inconſtante su ser,
Y no se ha de aventurar;
Que no es cordura probar
Vidrio, espada ni mujer (1. Teil II, 7).

Fitzwater: For J was still the watchman of thy tower
The keeper of foul worms from my fair flower
But now, no more, no more Fitzwater may
Defend his poor lamb from the lion's prey.
(2. T. IV, 2).

Ihr mächtiger Feind hat ihr ganzes Glück zerſtört und er wird nicht zögern das Maß seines Hasses durch den Angriff auf ihre Ehre vollzumachen:

Fernando: Hermana, el Rey, persuadido
Del Marques y el Conde, ha puesto u. s. w.
(1. T. II, 16).

Fitzwater: Thou seest, our sovereign, lordof both our lives u. s. w

Beide Mädchen bitten rührend um Schutz:

Donna Anna: Solo y ultimo consuelo,
Que en el mundo me ha quedado,
Amparadme en vuestro pecho etc.

Matilda: Oh! go not yet, my griev'd heart's comforter! etc.
Aber es gibt keine andere Lösung als den Tod!

Fernando: Y así, para que no logre
Tan atrevidos deseos,
Apetitos tan incastos
Y tan torpes pensamientos,
Antes de esta daga el pecho
Quiero que dés al rigor
Queal de sus lascivos brazos.

Fitzvater: Therefore be resolute, and nobly die.
Abhor base lust, defend thy chastity.

Ohne zu klagen, nimmt auch Matilda mutig das Gift. Nur ist es nicht ihr Vater, der es ihr gibt, sondern ein Abgesandter des Königs. Wenn Munday hier ändert, so will er sich an einen Bericht in Stows „Annales 1592" anschliessen. Matilda zieht aber auch wie Anna das Gift dem Dolche vor.

Die Art, wie Robin (2. T. I, 2) mit dem vom Prior gemischten Gifttränklein den König töten soll, ist eine schwächliche Nachahmung des Betrugs, mit dem der Marques den Verdacht des Hochverrats auf Ramirez abwälzt.

c) in den Charakteren und Rollen:

Der Prior von York entspricht den Marques Pelaez. Das Motiv ihrer Verräterei ist der Neid und der Wunsch sich selbst an die Stelle ihrer Feinde zu setzen. Deswegen müssen diese beseitigt werden. Das Mittel ist jedesmal: fälschliche Anklage auf Hochverrat. Beide belohnen die Milde und Nachsicht ihrer Feinde mit schnödem Undank: Ramirez schont den Pelaez, Robin den Ely, die beide in ihre Hände gegeben sind. Sie büssen ihre Rücksicht mit dem Tode; die Verräter aber werden mit den Gütern der beiden Schuldlosen belohnt.

Prinz John entspricht ganz dem Grafen Julian, der im 2. Teil Don Juan heißt. Beide verfolgen, obwohl sie als Ehrenmänner nicht mehr über sich verfügen könnten, da der eine der Braut Hugh le Bruns, der andere der Garcerans sein Wort gegeben hat, die Frauen Theodora und Matilda der Geächteten. Sie suchen zunächst die Männer zu entfernen, so daß die Frauen

allein im Hause zurückbleiben; mit den gleichen Vorspiegelungen suchen sie die Geliebten an den Hof zu bringen, beide brechen ihnen das Wort, das sie ihnen unter gleichen Beteuerungen gaben:

John: When John solicits chaste Matilda's ears
With lawless suits, as he hath often done,
His death be like to Robin's he desires etc. (2. T. I, 3)

Conde: Hago al cielo testigo
Y á los que veis, de la verdad que digo;
O á pedirme est a mano
Vengo, aunque es imposible, vuestro hermano
A cuyas manos muera. (1. T.. III, 3)

Dennoch aber läßt sich beiden eine gewisse Anteilnahme nicht versagen, da sie eine große Leidenschaft empfinden. Die Art, wie sie vom Gegenstand ihrer Liebe reden, ist oft ganz ähnlich (cf. John: Where like fair Phoebe, she may sit as queen (1. T. III, 1 ff.) und Conde: Quién, mi aurora, tarde oshizo? (1. T. III, 2 ff.) und noch sein Eheversprechen III, 3). Aber beider Absichten sind unehrlich. Beide sind sie auch gleich feig: sie entziehen sich der Gefahr und dem Dienste des Königs.

Leicester spielt die Rolle Garcerans. Er ist Huntingtons Freund. Damit, daß er nach dessen Tod Matilda treu und ehrlich liebt und sie zur Gattin haben möchte, aber zurückgewiesen wird, steht er zu John und Matilda im gleichen Verhältnis wie Garceran zu Julian und Anna.

In beiden Dramen werden die Diener zur Ausführung des Verrats benützt. Warman, der treulose Diener, soll durch seinen Verrat zum Oberrichter aufrücken wie Chichon der Posten eines Alguacils versprochen wird. Beide aber erhalten diese Aemter nur unter Vorbehalt der königlichen Bestätigung:

Ely: Except the king our master do repeal
This gift of our's. (1. T. II, 1).

Conde: Y el Rey por mi te dará
Una vara de alguacil. (2. T. II, 6).

Zudem bekommen beide noch bar Geld.

Prinz John aber hat auch die gleichen ehrgeizigen Pläne wie der Marques: beide streben nach dem Königsthron. Als

John erlangt hat, was er will, nützt er seine Machtſtellung aus wie Julian.

Die Liebe der beiden Ehepaare, die in der Verbannung andere Namen annehmen, iſt gleich feſt und unerschütterlich. Nur der Tod kann sie trennen. Marian und Theodora wiederſtehen allen Lockungen. Der Earl of Huntington jedoch gleicht in seinem sanften, versöhnlichen Gemüt wenig dem Helden Fernando. Doncaſter schildert ihn:

. . . He is too mild
Too honest for this world, fitter for heaven etc. (2. T. II, 1).

Trotzdem heißt er immer „the waſteful". Man kann sich diesen Beinamen gar nicht erklären, wenn man nicht an sein Vorbild Fernando denkt. Schon im Vorhergehenden haben wir dieselbe Inkongruenz für manche Szenen gefunden. So erfährt man auch z. B. von Munday gar nirgends, worin der Hochverrat des Huntington (a heavy writ of outlawry 1. T. I, 1) beſtehen soll.

Denn es iſt zweifellos, daß Munday der Nachahmer iſt*).

Im englischen Drama finden sich soviel ungereimte und zusammenhangslose Handlungen, so viel unerklärte und unerklärliche Stellen, und das Leben Robin Hoods iſt in so auffallender den englischen Traditionen so zuwiderlaufender Weise abgeändert, daß man unwillkürlich nach einem fremden Einfluß sucht, während das spanische Drama — trotz der Verschiedenheiten im 1. und 2. Teil — den unverkennbaren Stempel des einheitlichen Wurfes trägt und so durchtränkt iſt von echt spanisch-nationalem Geiſte, daß es geradezu als dessen idealer Vertreter gelten kann und sich so in dem Schema der spanischen Bandolerokomödia bewegt, daß es als das typische Räuberdrama der spanischen Literatur angesehen werden kann. Zudem iſt der „Tejedor" ein Meiſterwerk, der „Earl" aber die Leiſtung

*) Auch im Stil lassen sich spanische Einflüsse feststellen. Man vergl. die echt spanische Aufzählung der Personen mit Namen und Titel bei der Einladung Huntingtons (1. T. I, 1):

Sit down, Lord Sentloe, cousin Lacy sit.
Sir Gilbert Broughton, yea and Warman sit.

eines Pfuschers und Dichterlings, von dem wir wissen, daß er sich mit der spanischen Dichtung beschäftigt, u. a. spanische Romanzen übersetzt hat.

Munday's „Earl of Huntington", der noch in einem der letzten Shakspere-Jahrbücher als der eigentliche Robin Hood sein Wesen treibt, ist also keine historische Persönlichkeit, seine Geschichte beruht nicht, wie Ritson meint, auf alten verlorengegangenen Documenten, trotz der liebenswürdigen Versicherung Mundays, sondern sie ist die Umgestaltung der Robin Hood Traditionen nach der spanischen comedia „El tejedor de Segovia". Auch diese Entdeckung bestätigt die Ansicht, die wir über die Robin Hood Balladen geäußert haben.

Munday hat die Verhältnisse der Personen wie Situationen zu einander mannigfach geändert und verschoben. Er hat eine Rolle des Spaniers in zwei zerlegt oder zwei Personen in dem spanischen Drama in eine zusammengezogen. Manche seiner Szenen sind direkt und ganz nachgeahmt, andere wieder sind dem Vorbilde nur angepasst, tragen aber die Nachahmung auf der Stirne geschrieben; vieles, was im „Tejedor" fein und wohlüberlegt ist, ist plump, ungeschickt, ja unverständlich bei Munday. Er ließ sich manchmal dazu verführen, Szenen des Originales seinem Stücke einzufügen, die gar nicht vorbereitet, mit seiner Handlung durchaus zusammenhangslos sind. Er mußte eben zwei Herren dienen: er wollte die Robin Hood Traditionen wahren und wollte zu gleicher Zeit einen dem englischen Nationalhelden von Grund aus verschiedenen Charakter damit vermengen; daran leidet sein Drama.

Im ganzen geht der 1. Teil Huntingtons auf den 2. des Tejedor zurück, ihm liegt das Verhältnis der 3 Personen Fernando-Theodora-Julian zu Grunde, das übertragen ist auf Robin-Marian-John.

Der 2. Teil Huntingtons hat sein Vorbild im 1. des Tejedor; die Aehnlichkeit ist hier aber geringer; Munday lagen da Chroniken aus der englischen Königsgeschichte vor und zudem hatte er in Chettle einen Mitarbeiter. Anna und Julian entsprechen Marian und John, während die Rolle Fernandos geteilt ist in

die Robins, der auch Züge des Vaters Ramirez trägt, und in die Fitzwaters, des Vaters der Matilda, der ganz die Rolle des Bruders im spanischen Stücke übernimmt.

Nun wurde der „Earl of Huntington“ schon 1598 gespielt; Alarcon war aber erſt gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren, 1622 nach Spanien gekommen und 1628 war der I. Band seiner Comedien erschienen. Also kann Munday nichts von Alarcon entlehnt haben. Tatsächlich ſtreiten sich auch die Gelehrten über die Verfasserschaft des „Tejedor de Segovia“. Während alle Literarhiſtoriker den zweiten Teil unbedingt dem Alarcon zusprechen, schließen andere „aus Ungleichheiten des Stils und der Charaktere“, daß beide Teile nicht aus einem Guß entſtanden seien, der erſte vielleicht eine Jugendarbeit, der andere ein Werk seiner Reife sei; andere wie Zarate und Hartzenbusch sprechen den erſten Teil Alarcon ganz ab (s. Wolf a. a. o. S. 659), während alle deutsche Kritiker Schack, Wolf, Klein, Schmidt, mit Ausnahme Schäffers, in Alarcon auch den Verfasser des I. Teils sehen. Da nun der 2. Teil, so wie er uns vorliegt, Alarcon nicht wohl genommen werden kann, wenn wir die Competenz der spanischen Kritiker in Fragen des Stiles anerkennen, die Unterschiede in den beiden Teilen in der Tat aber auffallend sind, so möchte — wenn an Alarcon feſtgehalten werden soll —, mit Hilfe unserer vergleichenden Studie die Streitfrage dahin zu lösen sein: Der erſte Teil gehört sicherlich nicht Alarcon. Dazu gab es jedenfall von demselben unbekannten Verfasser einen 2. Teil. Diese haben Munday als Vorlage gedient. Alarcon hat nun diesen zweiten ursprünglichen Teil bearbeitet. Diese Bearbeitung iſt der 2. Teil des „Tejedor“, wie er uns vorliegt; sie mag wegen ihrer Vorzüglichkeit den ursprünglichen zweiten Teil verdrängt haben, so daß er von der Bildfläche verschwand und uns nicht erhalten blieb, während der ursprüngliche erſte Teil diesem neuen vorgesetzt wurde, um ihm als Einleitung, als Vorspiel zu dienen. Vielleicht aber darf man den Anteil Alarcons auch am 2. Teil in Zweifel ziehen. Die Ungleichheiten des Stiles sprechen eben für zwei verschiedene Verfasser oder für zwei verschiedene Perioden desselben Dichters. Die Ver-

schiedenheiten der Handlung aber sprechen gegen Alarcon als Verfasser und Ueberarbeiter des 2. Teiles; sie müssen schon Munday so vorgelegen haben. Denn die Namenänderung, auf die immer hingewiesen wird, um doppelte Verfasserschaft zu beweisen, hat ja auch Munday, der durchweg in seinem 2. Teile die Namen des ersten ändert; und wenn das Motiv der Vaterrache im 2. Teile des „Tejedor" ganz zurücktritt, so muß das schon vor Alarcon so gewesen sein, weil Munday sich diesen Zug gewiß nicht hätte entgehen lassen, um so weniger, als ja die Robin Hood Balladen ihren Helden sich in die Wälder zurückziehen lassen, um seinen von den Normannen gemordeten Vater zu rächen. Alarcons Versicherung in der Einleitung zum 2. Teil seiner Comedien (1634) ist deshalb sehr verdächtig: „Wisse, sagt er zum Leser, daß die 8 Stücke des ersten und die 12 dieses zweiten Teiles alle von mir herrühren, obschon einige andern Krähen als Federn gedient haben, z. B. der Weber von Segovia u. s. w."

Allerhöchstens aber darf Alarcons Verdienst an diesem herrlichen Drama in der Zuerkennung der Vorzüge bestehen, die den 2. Teil von dem 1. unterscheiden und wesentlich auf stilistischem Gebiete liegen. An der Würde der Auffassung, Schönheit der Handlung, Tragik der Charaktere, auch an Spannung des Interesses möchte der 1. Teil dem 2. mindestens ebenbürtig sein.

Auch für zwei andere unserer englischen Räuberdramen, für Shaksperes „Two gentlemen of Verona" und Massingers „Guardian" ist vielleicht — für beide noch neben dem Zusammenhang mit den Robin Hood Balladen und für letzteres noch neben der Abhängigkeit von Munday — spanischer Einfluß geltend zu machen: Rivalität zweier Freunde, treuloses Betragen des Verschmähten, der auf irgend eine Weise das Glück der Liebenden zu stören sucht, Tatsache oder Plan der Entführung eines Mädchens, das dann dem Geliebten in Manneskleidern folgt, aus Liebesgram entstehendes Räubertum und endliches Eingreifen des Herrschers, allgemeine Versöhnung, das alles klingt „ganz spanisch". Für „die beiden Edelleute" ist auch

Carrière (s. Shaksp. Jahrb. VI S. 367) der gleichen Ansicht. Eine direkte Quelle vermag er auch nicht anzugeben, und so muß es vorerſt dabei bleiben, daß Shaksperes Luſtspiel „eine Verwebung mannigfacher spanischer Motive“ iſt. Für jedes der obengenannten Motive lassen sich in den spanischen Räuberdramen Parallelen finden, so z. B. für den plötzlichen und unmotivierten Sinneswechsel des verräterischen Proteus das Verhalten des durch den Dämon verleiteten Don Gil im „esclavo del demonio.“

Die Exposition für den „Guardian“ aber iſt in ihren Hauptzügen teilweise dieselbe wie in Calderons „Devozion de la Cruz“, von dem wir nachher sprechen werden.

Wolf (a. a. O. S. 659) rechnet den „Tejedor de Segovia“ zu dem género novelesco, das seit Lope de Vega die spanische Bühne beherrschte und dem zahlreiche unserer Räuberdramen angehören: So z. B.

El amor bandolero und Nardo Antonio bandolero von Lope de Vega. In desselben Verfassers: „Pedro Carbonero“ iſt der Held der Anführer einer Freischaar, der seinen Lebenszweck spanische Gefangene aus den Händen der Mauren zu befreien, endlich mit dem Tode bezahlen muß.

Ferner gehört dazu: El cerco de Tunez y Ganada de la Goleta por el Emperador Carlos Quinto und Segunda parte del corsario Barbarroja y Huérfano desterrado.

Aus Fabriken gehen z. B. hervor:

El bandolero Sol Posto von Cáncer, Rojas und Rosete.

Chico Baturi von Cáncer, Huerta und Rosete.

Ueber den Durchschnitt dieser Stücke erheben sich Monroys:

El mas valiente Andaluz und Lo que puede el desenganno.

Das erſte vor allem findet Schacks ungeteiltes Lob vom spanischen Standpunkte aus wegen der Seelengröße, die den durch den Drang der Umſtände in erbitterten Kampf gegen Gesellschaft und Obrigkeit hineingetriebenen Helden auszeichne, wegen der großartigen Wildheit, die er in Ausübung der Blutrache für seine gemordeten Verwandten zeige und wegen der meiſterhaften Schilderung des Lebens der Banditen, die ganzen Heeren von Häschern widerſtehen.

Mehr als unsere andern Räuberdramen beruhen diese dem género novelesco angehörigen Comedien auf den Räuberromanzen, deren dramatische Umgeſtaltung sie sind. Deutlich zeigt sich dieser Zusammenhang bei einem Schauspiel Calderons: „Luis Perez el Gallego“, dessen Held durch den selbſtlosen Schutz, den erz wei von der Juſtiz verfolgten Missetätern gewährt, dem Manuel Mendez, der seine Geliebte an ihrem Hochzeitstag mit einem andern entführt und dem Don Alonso, der seinen Gegner im Duell getötet hat, selbſt in den Widerſtand gegen die Gesetze hineingeſtossen wird, so daß er auf das falsche Zeugnis eines Juden hin zum Tode verurteilt wird. Er geht eines Tages zum Richter, zerreißt die Akten seiner Verurteilung, löscht die Lichter aus, kommt ungehindert davon und flüchtet in die Berge, um Räuber zu werden. Derartiges findet sich faſt in jeder Romanze und hat nicht seinen Grund in dem feinen, überreizten Ehrgefühl des Helden, wie Schack sagt, oder gar im „Kampf des Geiſtes gegen den Buchſtaben des Gesetzes, woraus Schillers Räuber und ähnliches hervorgegangen“, wie Schmidt (a. a. o. S. 201) behauptet, sondern iſt ein Tribut, den der Dichter eben nach dem Vorbild der Romanzen, von denen ihm vielleicht eine ganz beſtimmte vorschwebt, dem Pöbel, dem „wilden Tier“, wie ihn Alarcon genannt, gebracht hat, der vor Freude grölen mochte, wenn er sah, wie von der Obrigkeit Verfolgte der gerechten Strafe entzogen wurden, wie die gehaßte Person eines Richters in Ausübung seiner Pflicht beleidigt und mißhandelt wurde. Aber trotzdem darf Perez der edelſte und uneigennützigſte von allen spanischen Banditen genannt werden. Den Don Alonso, der auf der Flucht vor einer Brücke erschöpft niedersinkt, trägt er, da der Uebergang schon von den Feinden besetzt iſt, auf seinen Schultern durchs Wasser. Von den Wanderern nimmt er nur das, was sie ihm nach Anhören seiner Geschichte freiwillig schenken. Einem Bauern, der ihm seine Barschaft aus Angſt gab, erſtattet er sogar das Geld zurück, trotzdem er erfahren hat, daß es zur Beſtreitung der Sporteln für den Kauf eines Weinbergs aus der Masse der dem Perez angehörigen, nun eingezogenen Güter dienen solle, kurz er iſt gar kein Räuber,

sondern ein braver Unglücksmensch, der durch eine verhängnisvolle Verkettung von Umständen auf diese Abwege getrieben worden ist, tapfer und jederzeit zum Dreinschlagen bereit, aufopfernd für seine Freunde, eifersüchtig wachend über die Ehre seines Hauses, ein Selbsthelfer wie Götz, an den ja die Gerichtsszene erinnert, und Michael Kohlhaas, auf die man zum Vergleich schon hingewiesen hat, nur daß ihm das sonnig-heitere Gemüt des einen, das feine Rechtsgefühl und der wilde Rachegeist des andern fehlen. Perez trieft geradezu von Edelmut, und seine Selbstlosigkeit ist so groß und macht so sehr den Eindruck der Effekthascherei, daß für wahre Heldengröße trotz seiner Rache an Juan Baptist, dem getauften Juden, der an seinem Unglück schuld ist, und trotz seiner Waffentaten und seines Kampfes mit den alguacils, in dem er verwundet, von seinen Freunde· ber gerettet wird, nicht mehr viel übrig bleibt.

Viele Züge erinnern auch an den „Tejedor", so vor allem das Verhältnis des Luis Perez zu seiner Schwester Isabel. Auch sie wird von einem Elenden verfolgt, dem sie zuerst nicht abgeneigt ist, der aber durch falsch Zeugnis den Bruder beseitigen will und zur Erreichung seines Zweckes den treulosen Diener benützt. Bei Nacht muß der besorgte Bruder zu ihr zurückkehren, und wie Fernando nimmt er blutige Rache an seinem Beleidiger. In beiden Dramen findet sich auch ein Beispiel jener dem Spanier in Fleisch und Blut übergegangenen Anschauung, daß das gegebene Wort selbst dem Feinde gehalten werden müße, daß es nichts heiligeres gebe als die Gastfreundschaft. Perez und Alonso flüchten sich, nachdem sie den Fluß glücklich überschritten haben, auf das Landgut des „almirante de Portugal", bei dem seine Nichte Donna Leonor ist. Der erbetene Schutz vor den auf dem Fuße folgenden Soldaten wird ihnen zugesichert und gehalten, trotzdem sich gleich nachher herausstellt, daß Alonso der Mörder des Bruders von Leonor ist.

Calderons des Künstlers würdiger sind 2 andere Räuberdramen, von denen eines „Las tres justicias en una" das Recht beanspruchen darf in jeder Beziehung das beste unter der großen Masse der comedias de bandoleros zu sein, während das andere

„la devozion de la cruz“ wohl auch einen Höhepunkt in seiner Art bezeichnet, unserem modernen Empfinden aber weniger entspricht.

Die erſte Tragödie versetzt uns gleich zu Beginn mitten hinein in das Leben und Treiben der Räuber, die friedlich im Gebirge dahinziehende Wanderer überfallen. Wacker wehrt sich Don Mendo mehr für die Ehre seiner Tochter Violante als um sein eigenes Leben fechtend. Da kommt der Banditenhauptmann Lope hinzu, der durch die Haltung, Art und Stimme Don Mendos und durch die wunderbare Schönheit Violantes sein Herz zum Mitleid bewogen fühlt. Man ſtellt sich nun gegenseitig vor und dabei erfahren wir aus Don Lopes eigenem Munde seine Vorgeschichte, wie er sie weiß und sich erklärt. Er iſt edlen Geschlechts, der Sohn Don Lopes de Urrea, der „als schon der kalte Winter eisge Flocken, die verwelkten Blüten abgelebter Sinne, auf ihn schneite“, die kaum 15jährige Donna Blanka Sol de Vila sich zur Gattin kieſte. Er hatte die Ehe geschlossen, um einen Erben zu bekommen; sie hatte sich, wie es eben das Los der Frauen aus der hohen Gesellschaft iſt, darein gefügt.

Nun erwäget ihr und schliesset	Imaginad discursivo
Selber was für Lebenssäfte	Ahora vos de qué humores
Mußt ein Sohn in sich verbinden	Compuesto naceria hijo
Der zur Welt kam als Erzeugnis	Que nacia para ser
Solcher schläfrig lauen Liebe	Concepto de amor tan tibio.
(Uebers. v. Gries)	(I 3)

Sonderbarerweise fühlt der Vater gleich von Anfang an eine unüberwindliche Abneigung gegen seinen Stammhalter und kümmert sich nicht im mindeſten um ihn, während die Mutter ihm all ihre Liebe und Zärtlichkeit schenkt, aber auch an der ſtrengen Aufsicht fehlen läßt. Er kam so in schlechte Gesellschaft, bis sich endlich auch dem Vater die Augen öffneten:

Und nun woll' er spät und hizig,	Y sin ley ni tiempo quiso
Grade richten einen Stamm,	Tarde enderezar el tronco
Den er selber ließ entsprießen	Que habia dejado él mismo,
Aus so fehlerhafter Wurzel	Sobre vicio en las raices,
Und im Wuchs sich so verbiegen.	Nacer y crecer torcido.

Mit dem Vater vollends zerfallen, endlich auch dem Einfluß Donna Blankas entzogen sank er immer mehr, verführte zuletzt unter dem Versprechen der Ehe eine schöne Nachbarin, brach aber seinen Treueid, bis die Dame zum Schutze ihrer Ehre ihren Bruder herbeirief. Don Lope tötet ihn und flieht ins Gebirge, wo er von Verbrechen zu Verbrechen getrieben wird.

Don Mendo verspricht ihm sich beim König für ihn zu verwenden. Er tut das nach seiner Ankunft am Hofe, uud da auch Don Lope der Vater — eine Achtung- und Ehrfurcht gebietende Geſtalt — aus Liebe zu Blanka, die sich um den verlorenen Sohn abhärmt, den König um Gnade für den Geächteten bittet, so darf er zurückkommen. Blanka vergießt Tränen der Freude; der alte Lope heißt ihn herzlich willkommen und ermahnt ihn ernſt und eindringlich zu besserem Lebenswandel; an Liebesbeweisen soll es nun nicht mehr fehlen; der Sohn sichert, obwohl ihm die Predigt nicht ganz paßt, Gehorsam und Besserung zu. Am glücklichſten aber iſt Donna Violante, auf welche die Erscheinung des Räuberjünglings einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat, wie sie ja auch ihrerseits durch ihre Schönheit, die er in herrlichen Bildern malt, sein Ungeſtüm zu zügeln vermocht hatte. Es iſt nun eine Tragik von ganz antiker Macht und Hoheit, daß eben diese Liebe, die sein verhärtetes Gemüt zuerſt wieder milder geſtimmt, an der er sich emporzuranken gedachte und die mit ihrem hellen Scheine seine Zukunft verklären sollte, ihm zum Unheil und Untergange wird. Denn er gerät ihretwegen mit seinem Freunde Don Guillem in Streit; ein Wort gibt das andere; sie greifen zu den Waffen; man sucht sie zu trennen. Don Lope eilt herbei, schmerzerfüllt seinen Sohn in neuen Händeln zu sehen. Da der Junge nicht hören will, so droht ihm der alte mit dem Stocke, zeiht ihn endlich sogar der Lüge, weil er Don Guillem einen Feigling nennt. Aufbrausend gibt Don Lope seinem Vater einen Backenſtreich, der ihn zu Boden wirft. Die Umſtehenden dringen auf den Unmenschen ein, der kämpfend abgeht, während der Greis an der Hand seines Dieners sich mühsam erhebt, die Rache des Himmels auf den mißratnen Sohn herabbeschwört und in rühr-

enden Worten sein Leid beklagt zu schwach zur eignen Rache zu sein. Er kann nicht glauben, daß ein Sohn so habe handeln können; auch in dem weitausschauenden König — es ist Pedro der Rechtspfleger — hat der Vorfall tiefe Gedanken erregt. — Don Mendo muß sich — schweren Herzens — daran machen den Flüchtling beizubringen. Wieder übt beim Zusammentreffen seine Persönlichkeit auf den Banditen eine solche Wirkung aus, daß dieser sich wehrlos übergibt. Es ist an derselben Stelle, da er ihm das erstemal begegnet war und ihm zum Abschied als Erkennungszeichen seinen Dolch mitgegeben hatte, wobei er — böses omen — sich die Hand damit geritzt hatte. Er wird nun zu Hause in ein Zimmer eingeschlossen; Don Mendo sinnt auf Mittel und Wege ihn zu retten, Violante macht ihm einen heimlichen Besuch im Kerker und verspricht ihm Rettung in der Nacht. Währenddem hat der König mit Donna Blanka eine ernste Unterredung unter vier Augen, welche Klarheit bringt: Don Lope ist der Sohn Mendos und ihrer Schwester. Dieser hatte Laura die Ehe versprochen, war aber nach dem Genusse gleich ins Ausland gegangen und wußte nichts von den Folgen dieses Fehltrittes. An ihrer Schwester Stelle heuchelte nun Blanka Schwangerschaft: sie verhehlte damit der Schwester Schande und verschaffte sich selbst einen Erben. Laura aber fand bei der Geburt den Tod.

Drei Verbrechen sind so dem König offenbar geworden; er schreitet sofort zur Strafe in das Gefängnis Don Lopes, vor dessen Türe nun alle Beteiligten mit den verschiedensten Absichten und Gefühlen zusammenkommen. Von Zeit zu Zeit dringen Angst- und Wehrufe aus dem Gemache, und als Don Mendo endlich die Türe öffnet, sitzt sein Sohn erdrosselt auf dem Stuhle, in der Hand einen Zettel:

Quien al que tuvo por padre
Ofende, agravia é injuria,
Muera, y véale morir
Quien un limpio honor deslustra,
Para que llore su muerte

Tambien quien de engannos usa,
Juntando de tres delitos
Las tres justicias en una.

Ein erschütternder Schluß! Ein Beweis auch für die Freiheit des Dichters, für die Tiefe seiner Weltanschauung, da er die Sühne der Schuld nicht bloß im physischen Tod, sondern auch in den Qualen des Gewissens sieht. Durch die Größe seiner Auffassung und die Wucht der Tragik erinnert dieses ergreifende Drama an die Schicksalstragödie der Alten. Auch Laïos möchte einen Erben. Wie Don Lope, so ist auch sein Sohn Ödipus die Frucht des Leichtsinns und der Unbesonnenheit der Eltern. Von ihnen verbrecherisch ausgesetzt wächst auch er bei fremden Leuten auf, erschlägt seinen Vater und heiratet seine Mutter. Don Lope liebt seine Schwester, schlägt den, welchen er für seinen Vater hält, aber vor dem rechten macht er halt. Das fein religiöse Gemüt Calderons hätte eine solche Verletzung der Kindespflicht nicht gestattet. Das Herbe der antiken Tragik ist hier durchaus gemildert. Don Lopes Schicksal ist nicht vorbestimmt und so mutet uns diese Tragödie in vielen Zügen wieder durchaus modern an, so daß der moderne Geist ganz verschmolzen ist mit dem antiken und christlichen und uns diese Dichtung als eine Vereinigung erscheint von Schicksals- und Charakterdrama, über dem der Geist des Christentums schwebt.

Oft möchte man meinen, man habe es mit einem Problem der Willensfreiheit zu tun. Don Lope schreibt ja die Schuld physiologischen Ursachen zu. Nun ist er ja aber gar nicht der Sprößling dieses Bundes: von einem Frevel gegen das Naturgesetz, dessen Folgen an ihm sich gezeigt und gerächt haben, kann also direkt keine Rede sein; wohl aber ist er das Opfer eines Vergehens gegen das Sittengesetz. Aber dieser Verstoß wurde erst möglich gemacht durch eine Folge des Verfehls gegen das Naturgesetz; denn Donna Blanka ließ, um die trostlose Öde ihrer Ehe auszufüllen, ihre jüngere Schwester Laura zu sich kommen und dabei nahm Don Mendo sich die Gelegenheit,

und verdeckt wurden die Folgen des sittlichen Fehltritts durch einen Betrug an der Natur. Wie so für Lopes Geburt Verfehlungen gegen das Natur- und Sittengesetz eng ineinandergreifen, so ſteht auch seine Erziehung unter dem Einfluß dieser zwei unheilvollen Wirkungen: Denn des Vaters Haß gegen seinen Sohn iſt unnatürlich, der Mutter Verhalten aber, die dem Sohne Vorschub leiſtet, unsittlich. Kann so das milieu, indem er aufwächſt, nur verderblich auf ihn wirken, so treibt ihn sein leidenschaftliches Naturell auf die Bahn des Verbrechens. Und da zeigt sich wieder der chriſtliche Dichter, der die Sünde der Väter an den Kindern sich rächen läßt, wenn genau die gleiche Schandtat, die der Vater begangen hat, den Sohn aus der menschlichen Gesellschaft hinauswirft. Es iſt eine Szene von ganz gewaltiger dramatischer Wirkung, da Don Lope im Gebirge seinen vermeintlichen Vater anklagt und ihn für sein verfehltes Leben verantwortlich macht, während sein rechter Vater, der wahre, eigentliche Schuldige vor ihm ſteht. Es iſt ferner ein psychologisch feiner Zug des Dichters, daß zwischen den beiden Lopes kein inneres Verhältnis sich herausbildet, wie ja auch keine natürlichen Bande zwischen ihnen beſtehen, Vater und Sohn aber auf den erſten Blick sich zueinander hingezogen fühlen. Aber eben diese aus der unbewußten Blutsverwandtschaft entsprungene Zuneigung läßt er den beiden zum Verderben ausschlagen. Auch bei dem zweiten Fehltritt, der Don Lope wieder in die Berge treibt, wirken die aus diesen Zwitterverhältnissen, an denen er unschuldig iſt, sich ergebenden Umſtände so zusammen, daß Lopes Verhalten faſt mit mathematischer Sicherheit aus ihnen folgt. Man kann Calderon den Vorwurf geschraubter Ueberfeinheit nicht ersparen, wenn man sich bemüht den Grundgedanken aussprechen zu wollen. Da das Thema aber eine tragische Sühne erfährt, so glaubt er auch an tragische Schuld, für die er als Hauptschuldigen Don Lope Sohn verantwortlich macht. Denn seine Pflicht- und Ehrvergessenheit, seine sittliche Haltlosigkeit iſt es, die ihn auf die Bahn des Verbrechens treibt. Er hätte an dem Charakter Don Lopes, an dem Adel Donna Blankas gute Beispiele gehabt. Aber der Dichter macht ihn zu einem

tragischen Helden, indem er ihn uns nahe bringt als einen Menschen, der — obwohl im Grunde frei und deshalb verantwortlich — auch noch dem Einfluß und der Wirkung der verschiedenſten Momente, die im Blut und in der Erziehung ihren Sitz haben, unterworfen iſt. Und zum Ausdruck dessen haben auch Don Mendo und Donna Blanka Strafe verdient.

Befriedigt uns so vollauf der psychologisch-ethische Gehalt dieser Tragödie, so kann die der Comedia „la devozion de la Cruz“ zu grunde liegende Idee nur beleidigen.

Eusebio wird von Lisardo zum Zweikampf gefordert, weil er dessen Schweſter Julia in heimlicher und verdächtiger Weise den Hof macht. Eusebio tötet ihn; geächtet und verbannt zieht er sich ins Gebirge zurück. Curcio, Julias Vater, wird gegen den Räuberhauptmann geschickt. Seine Bande wird zerſtreut, er selbſt getötet, durch Anrufung des Kreuzes aber der göttlichen Gnade teilhaftig.

Sein ganzes Leben ſteht unter dem Einflusse dieses Kreuzes

Que asistió á mi nacimiento,
Y la que yo tengo impresa
En los pechos; pues los cielos
Me han sennalado con ella,
Para publicos efectos
De alguna causa secreta. (I, 3).

Dieses Kreuz hat ihn aus tausenderlei Gefahren gerettet; und deshalb hat er, in jeder Form, in der es sich ihm zeigt, eine unbedingte Verehrung dafür. Die edlen Taten des Galiziers Perez fließen aus seinem Charakter; Don Lope beugt sich einer innern Stimme; Eusebios Verhalten aber iſt nur durch das Kreuz beſtimmt. Alles, was mit einem Kreuz in irgend welcher Beziehung ſteht, iſt ihm heilig, vermag ihn zur Anbetung zu bringen; spielt aber das Kreuz nicht herein, so iſt er ein grauenerregender Unmensch. Nach dem Tode Lisardos kommt Julia — trotz ihres Widerspruchs — ins Kloſter; Eusebio dringt nachts in ihre Zelle; er zeigt sich dabei als gemeiner Wüſtling und nied-

riger Lügner. Da erblickt er auf der Bruſt Julias dasselbe Kreuz, das auch er hat. Entsetzen ergreift ihn und er flieht, soweit ihn die Beine tragen. Denn Julia und Eusebio sind Geschwiſter, Zwillinge, von ihrer Mutter am Fuße eines Kreuzes geboren; diese Verwandschaft benützt nun Calderon in ganz ähnlicher Weise wie in „las tres juſticias en una“. Auch Eusebio kann nicht gegen seinen Vater Curcio fechten: Curcio selbſt kann ebensowenig seinem Sohne die ganze Strenge zeigen. Auch er ahnt die Blutsverwandschaft. Wie jenes, so iſt auch „la devozion de la Cruz“ technisch ein Meiſterwerk. Vor allem iſt die Exposition von einer großartigen Kraft und Wirkung. Schlag auf Schlag folgen sich die Ereignisse: Zuerſt die Unterredung Lisardos und Eusebios, der gleich von dem wunderbaren Einfluß des Kreuzes auf sein Leben spricht; der Kampf der beiden wegen Julias, zu dem Eusebio gegen seinen Willen gedrängt wird; Lisardos Tod und Segenswunsch für seinen Mörder, der ihm die letzte Gnade erwiesen hat; dessen rasches Erscheinen vor Julia in ihrem Zimmer mit der Absicht sie zu entführen, ehe die Nachricht vom Tode des Bruders käme; der Besuch des Vaters, der Julia ins Kloſter ſtecken will; Julias feſte und temperamentvolle Weigerung; des Alten Verdacht; seine Erzählung von den näheren Umſtänden bei ihrer Geburt, die gerade an der wichtigſten Stelle durch die Trauerbotschaft unterbrochen wird; des Vaters verdammendes Urteil über Eusebio, seinen Sohn, den Zwillingsbruder Julias, der im Nebenzimmer verſteckt das alles hört und endlich, nachdem der alte Curcio fortgegangen, die 3 Geschwiſter zusammen, die zwischen Mitleid, Liebe und Haß schwankende Julia, die mit dem Bruder auch den Geliebten verloren hat, Eusebio, der Tränen der Reue vergießt über das Unglück, das er angerichtet hat und zwischen ihnen der tote blutbedeckte Lisardo, über dem die Liebenden für immer von einander Abschied nehmen.

Auch die beiden folgenden Akte sind reich an schönen Stellen. Besonders wirksam und packend iſt die Szene, da Eusebio Julia aus dem Kloſter entführen will. Im Begriffe durch das Fenſter zu ſteigen, hat er Visionen; Feuer und Glut glaubt

er, wälze sich ihm entgegen; von Blitzen umzuckt dringt er ein und geht in ihre Zelle. Julia hält ihn, den Gegenstand ihrer Träume, für ein Phantom der Nacht. Nach vielen Bitten gelingt es ihm ihren Widerstand zu brechen und sie zur Flucht zu bewegen. Da erblickt er das Kreuz auf ihrer Brust und plötzlich kehren die Visionen wieder. Julia erscheint ihm als ein schauerliches, entsetzenerregendes Wesen; Flammen erfüllen die Lüfte, und der Himmel ist blutrot gefärbt. So stößt er sie zurück und geht fort die Last eines müßigen Lebens, das er bald zu enden trachtet, weiter zu tragen. In blinder Liebesleidenschaft folgt Julia dem Treulosen nach; unfähig zu ruhiger Ueberlegung steigt sie die Leiter hinunter und schreitet vorwärts, sich selbst verdammend. Als sie wieder zur Besinnung kommt, ist ihr die Rückkehr abgeschnitten: Eusebios Leute haben die Leiter wieder beseitigt. Sie sieht darin die Hand des Himmels; da wird sie zur Furie:

Pues si ya me habeis negado
Vuestra clemencia, mis hechos
De mujer desesperada
Darán asombros al cielo,
Darán espantos al mundo,
Admiracion á los tiempos,
Horror al mismo pecado,
Y terror al mismo infierno. (II, 15)

Nicht das gleiche günstige Urteil läßt sich über die Personen fällen.

Eusebio hat wenig Züge, die ihm die Teilnahme sichern könnten. Durch Lisardo zum Zweikampf gezwungen ist er zwar unschuldig an seinem Tode; von Julia als Mörder ihres Bruders jeder Hoffnung beraubt, fühlt er die Qualen der Sehnsucht und die Grausamkeit eines unverdienten Schicksals. Aber er ist roh und niedrig sinnlich, unedel und selbsüchtig, nicht aufrichtig und wahrhaftig. Seine Tapferkeit ist die Kühnheit eines Banditen, nicht die Unerschrockenheit eines Mannes. Nichts hat Gewalt über ihn als ein Kreuz. Calderon hat wohl gefühlt,

daß er diese Eusebio als ungebildeten und verrohten*) Naturmenschen zeichnen müsse, wollte er seine sinnlose Kreuzesverehrung in Einklang bringen mit seinem Wesen und Charakter. So ist Eusebio trotz allem eine harmonische Persönlichkeit.

Von Curcio kann man das nicht sagen: nach der Vorgeschichte ist er ein Scheusal, im Stücke selbst aber eine tragische Figur.

Es ist, als ob den Dichter für diesmal der gute Geschmack verlassen hätte: Julia, die anfänglich so sehr für sich einnimmt durch ihr natürliches, festes und doch echt weibliches Wesen, folgt Eusebio in wütendem Schmerze aus dem Kloster nach, erreicht ihn nach greulichen Verbrechen, die sie mit Wollust vollbringt, da sie glaubt der Himmel selbst habe sich gegen sie verschworen, und stellt sich dann in Manneskleidern an die Spitze der geschlagenen Räuber, um sie zum Siege zu führen! Es ist freilich Calderons Ansicht, daß ein durch keinerlei Rücksichten mehr gebundenes Weib zur Furie werde:

. . . . . es flecha
Disparada, ardiente tiro,
Veloz rayo, una mujer
Que corre tras su apetito (III, 4).

Sie trifft mit ihrem Vater zusammen, der ihr sagt, was er von ihr denkt. Klein (Geschichte des Dramas XI, 2 S. 507) sagt dazu: „Doch Julia mit ihrem Muttermalkreuz? Hui, fährt über die aus der Kutte gesprungene Räuberhauptmann-Nonne ein heiliges Kreuzbombendonnerwetter!“ Doch sie entzieht sich dem väterlichen Zornesausbruch, indem sie ein neben ihr stehendes Kreuz umfaßt und mit ihm in die Höhe fliegt. (O allerletztes, pyramidalisches Schlußdekorations-Kreuzmirakel!“).

*) Eusebio schildert sich selbst als einen Menschen
»Der vermessen
Das ganze Land verheert und aufgefressen,
Der ungekostet Mädchen noch Melone
Nicht liess im ganzen Dorfe, wo ich wohne;
Und der so viel gemordet«. (A. W. v. Schlegel übersetzt.)

Wohl kein anderes Drama hat je die Kritiker in zwei so absolut feindliche Lager geteilt. Sismondi hat um dieses Stückes willen Calderon den Dichter der Inquisition genannt, noch schärfer äußert sich Julian Schmidt, Rosenkranz sieht in ihm den schönsten Ausdruck der katholischen Religion, Lorinser eine Verherrlichung des Glaubens. Massvoll und gerecht scheint mir nur das Urteil Schacks (III B. S. 130.)

Mit dem philosophierenden und fanatisch-katholischen Räuber ist die comedia de bandolero — wie das ganze spanische Drama mit Calderon — auf einer Höhe angelangt, in der schon der Verfall begründet ist. Der Charakter der Lope de Vegaschen Bühne war übermächtige Schaffens- und Erfindungskraft gewesen; ihr Anblick der eines üppig emporwuchernden Naturgartens, ihr Eindruck der frischer Ursprünglichkeit. Man hatte mit vollen Händen hineingegriffen in den Schatz der Volksüberlieferungen und konnte — auch wenn oder gerade deshalb weil der Stoff und seine Behandlung nicht immer künstlerischen Anforderungen entsprach —, sicher sein das Volk mitfortzureissen; denn es waren s e i n e Leidenschaften, die es auf der Bühne sah, die die Seele seiner Nationalpoësie bildeten. An die Stelle solch überschäumender Jugendkraft trat nun mit Calderons Schule ruhig abwägende Männlichkeit, herbstliche Klärung, verstandesmäßige, künstlerische Ueberlegung, philosophisches Denken. Mit dem Bestreben aber auf dem Wege verwickelter Theorien seinen Helden in das Banditentum hineinzutreiben oder ihn zum Vertreter spanisch-katholischer Weltanschauung zu machen, war das Räuberdrama auf einen künstlerischen, aber auch künstlichen Höhepunkt geführt worden, auf dem nur ein Calderon es halten konnte und den kein anderer nach ihm auch nur zu erlangen den Versuch machte. Was deshalb nachher kommt, sind entweder wertlose Nachahmungen, gewöhnlich fabrikmäßige Arbeiten irgend einer Dichterkompagnie, oder gelehrte Machenschaften, denen man das Eindringen des Humanismus und klassischen Geschmacks ansieht und in denen alle möglichen Einflüsse wild durcheinander laufen.

Als ein klassisches Beispiel dieser Art verdient noch das antik-christlich-spanische Räuberdrama: „la culpa mas provechosa“

angeführt zu werden: Pilatus ist ein solches Glückskind, daß er den Neid der Götter fürchtet. Um deshalb ein Unglück über sich zu bringen, wird er Räuber. Er erreicht gerade das Gegenteil: Statt zu Strafe und Schande kommt er zu Würden und Ehren, da er sich die Gunst des Herrschers erwirbt. Endlich schickt ihn Tiberius nach Judäa und dort kommt nun mit der Verurteilung des Heilandes das Verderben über ihn.

Den Uebergang von Lope de Vega zu Calderon bilden Dramatiker wie Guevara, Tirso de Molina und Alarcon. Mann kann aber nicht sagen, daß unsere Räuberstücke vollständig gleichen Schritt hielten mit der allgemeinen Entwicklung des spanischen Dramas. Lope de Vega hat in ihnen — soweit eben solche von ihm erhalten sind — nicht gerade Hervorragendes, unserem modernen Geschmacke wenig Entsprechendes geleistet und in Paulo steckt unendlich mehr Religion und Glaube als in Eusebio, von der dramatischen Kraft und Wirksamkeit ganz abgesehen. Mann kann auch nicht erwarten, daß im Laufe von 40—50 Jahren — dem Zeitraum, über den sich unsere Räuberdramen etwa erstrecken — eine Gattung sich von Stufe zu Stufe entwickle wie eine Dichterpersönlichkeit. Es ist doch vor allem der mit seinen Pfunden arbeitende Poët, welcher das Werk schafft, und nicht die Zeit. Aber dennoch läßt sich in den Werken der Meister der Charakter und Fortschritt der einzelnen Perioden deutlich erkennen. Gehen die Räuberdramen Lope de Vegas noch ganz auf die rohen, tatenreichen Romanzen zurück, lassen die hierher gehörigen Heiligenkomödien den Dämon noch in jeden fahren, der ihm gerade in den Weg kommt, so erinnert Fernando zwar in vielem noch an den guapo, aber seine Gestalt ist doch die eines edlen, Achtung gebietenden Mannes, und Paulos Dämon ist nichts als der greifbar gemachte Zweifel seiner Seele; Lope aber ist ein durchaus tragischer Held und vom katholischen Standpunkt aus ist auch Eusebio ein Fortschritt über Paulo. Atmen die früheften Räuberdramen noch ganz die naive Freude am Räuberleben, das, die Folge irgend einer leidenschaftlichen raschen Tat, roh und grausam, aber auch taten- und abwechslungsreich nichts anderes als die Spannung der

Zuschauer bezweckt, so dient das Räuberleben bei Calderon nur dazu, die der Dichtung zu Grunde liegende Idee zu veranschaulichen, eine Absicht, die in der Andacht zum Kreuze am ſtärkſten hervortritt, während die Schöpfer Fernandos und Paulos das noch im alten Stil aufgefaßte Räuberleben auf ſittlichen Untergrund ſtellen. Lope und Calderon sind so allerdings zwei Gipfel, aber auch der beide verbindende sanft geschwungene Höhenzug bietet durch den Rückblick nach dem einen, durch die Aussicht nach dem anderen gar viele prächtige Punkte.

Das Bild, das uns der spanische Räuber bietet, iſt gar farbenreich. Mannigfaltig iſt zunächſt die Veranlassung zum Banditenleben. Am häufigſten iſt es der Wunsch, sich einer gerichtlichen Strafe, gar dem Tode zu entziehen, welcher den Missetäter aus der Gesellschaft treibt. Diese Strafe sollte die Sühne sein für irgend ein Verbrechen, für einen Zweikampf zwischen dem Geliebten eines Mädchens und ihrem eifersüchtig über ihre Ehre wachenden Bruder, wobei der eine der beiden fällt; der Sieger wird geächtet; für einen Mord, den der Beleidigte aufbrausend an dem Beleidiger vollzieht; oder für eine Züchtigung, die ein Ehemann in Wahrung seiner Gatten- und Hausrechte einem Mächtigen angedeihen läßt; für Hilfe, die ein edler um Schutz gebetener Mensch den von Häschern Verfolgten leiſtet oder für die falsche aus Neid entspringende Anklage auf eine große Missetat, wie Mord eines Beamten oder Verletzung der Königstreue, Hochverrat u. drgl. Denn oft ſteckt die Gemeinheit der Menschen, Strebergeiſt, Eifersucht, Haß, Untreue und Verrat hinter den Verwicklungen.

Beleidigtes Selbſtbewußtsein wie die Zurückweisung, die ein Freier sich holt oder eine tätliche Beleidigung wie ein Backenſtreich können ebensogut der Anlaß zum Banditenleben werden wie blosser Mutwille, Uebermut, Verrohung, oder gar die Notwendigkeit, sich einen Beruf zu wählen; für die Räuberinnen liegt er aber immer in getäuschter Liebe und dem daraus sich ergebenden Rachedurſt, während die religiös angelegten Naturen durch einen Dämon in Geſtalt des Bräutigams, des Geliebten oder eines Engels zu einem schweren sittlichen Fehltritt verleitet

werden*) und nun aus Verzweiflung, da das Seelenheil ihnen ja nun doch verloren sei, zu Räubern werden.

Die spanischen Räuber fliehen alle ins Gebirge; mit Ausnahme Fernandos sind sie zuerſt allein; in den Bergen scharen sich nun die Genossen um sie, deren Hauptleute sie werden. Nirgends findet sich ein näheres Verhältnis zwischen Führer und Truppe, nur in einigen Dramen lernen wir diese etwas kennen, aber nur als Ganzes; nirgends findet sich auch nur der geringſte Versuch einer Abſtufung der einzelnen Banditen. Die Leute des ehrenwerten Roque sind verdächtige unsaubere Gesellen; die Hoffnung auf Beute und die Angſt vor ihrem ſtrengen Hauptmann hält sie zusammen. Nicht ganz so feig sind die Genossen Casandras, die sich gegen ihren schönen Hauptmann verschwören, An Fernando aber hängen seine Begleiter mit einer faſt schwärmerischen Verehrung. Sie ziehen aus, den gefangenen Anführer, der die Seele des Ganzen iſt, zu retten und ſtaunen seine Tapferkeit an. Er iſt der unbedingte Herr und ſtellt sich mit seinen Untergebenen als ſtolzer Spanier auf keinen vertraulichen Fuß: es iſt das Verhältnis von Offizier zu Soldat. Beſtimmte Sazungen für die Ausübung ihrer Verbrechen beſtehen nicht; die Wanderer werden in den einzelnen Fällen verschieden behandelt.

Die Frau, welche ins Gebirge geht, iſt entweder Räuberin — dann kann sie das Gewerbe allein ausüben oder an der Seite ihres Geliebten, den sie dann in Schatten ſtellt, sie wird zur Hyäne — oder Geliebte, Gattin; im erſten Fall iſt sie in Manneskleidern, im zweiten bleibt sie ganz anmutendes Weib.

Alle ohne Ausnahme sind unsere Räuber beseelt von dem Drange nach Rache, die ihr leitendes Motiv iſt. Jeder hat sich über etwas zu beklagen: bei den einen fließt er aber nur aus

*) Diese Dramen gehen jedenfalls alle auf Legenden zurück. In einem der wenigen deutschen Lieder, in denen von einem Räuber die Rede ist, der Legende vom Raubritter und seinem Kämmerer (s. v. d. Hagen, Gesamtabenteuer III., S. 561) verführt auf Meister Satans Gebot ein Teufel in Menschengestalt als Kämmerer seinen Herrn zum Stehlen und Rauben, ohne ihn aber vermögen zu können, einen Tag nicht an Maria zu beten. Sonst hätte er ihn gleich erwürgt. Durch einen sündenreinen Mönch wird der Mephisto entlarvt, der Ritter gebessert.

verrohtem Gemüt und grausamer, blutdürftiger Veranlagung; andere sehen in ihr die Entschädigung für das Banditenleben, zu dem sie gezwungen sind; wieder andere rächen sich für tatsächlich oder vermeintlich erfahrenes Unrecht und lassen dabei ihre Wut oft auch die Allgemeinheit fühlen. Zu den lezten — und das sind zugleich auch die sympathischften Vertreter — gehören die, welche die Pflicht der Blutrache üben. Diese macht nur vor der Person des Königs Halt. Immer ist die Ehre der oberste Leitstern: auch hier, im Ehrenpunkte, zeigt sich eine Entwicklung nach höherer Auffassung: die ersten Räuber vollbringen mit Lust und Vergnügen, was ihnen die Ehre befiehlt; Fernando seufzt unter ihrem Drucke; Lope sagt: Oh honor, fiero basilisco! Aber nur ein einziger, Fernando, hat das Bewußtsein, dass er Spanier ist und als solcher handeln muß; er ist der einzige Nationalheld im engern Sinne.

Die spanische Ehre zeigt sich in unsern Räuberdramen in zweierlei Weise: sie ist egoïstisch, sofern sie die Wahrung des guten Familiennamens betrifft, sie ist selbstlos, sofern sie unter allen Umständen die Wahrung des Gastrechts gebietet.

Die bandoleros durchlaufen alle Stadien vom Halbwilden, der sich in Tierfelle kleidet, bis zum feinen und edlen Menschen. Ihre Taten sind Entfesselungen von wilder Leidenschaft, frevelnder Gier und sinnlicher Ausschweifung, sie sind aber auch Beweise von hoher Denkart und großem Charakter. Fernando ist eine sittliche Persönlichkeit. Alle aber sind sie kühn, tapfer, tatenfroh, ihr Element ist Kampf und Krieg.

Liebesszenen nehmen einen verhältnismässig kleinen Raum ein, nicht als ob die Liebe selbst fehlen würde: Maria und Fernando sind wert eines der berühmten Liebespaare der Weltliteratur zu werden; zart und duftig vor allem ist auch die Liebe Lopes und Violantes und als treibendes Motiv ist sie in der einen oder andern Weise fast immer da; aber sie hält sich mehr im Hintergrund, sie drängt sich vor allem im Banditentum nicht vor. Wo jedoch das Gefühl der Liebe sich zeigt, da hat es etwas festes, bestimmtes, natürliches, mit einem Wort männliches; nichts weichliches, schwärmerisches, sentimentales. Die Liebe

dieser Räuber gibt und wagt, aber beansprucht auch. Sanfte Regungen sind ihnen nicht fremd: sie weinen vor Reue und seelischem Schmerz. Nur für die Natur haben sie keine Augen; die Dichter schildern wohl z. B. die großartige Einsamkeit der Gebirge; aber von all unsern bandoleros ist es nur Paulo, der die Schönheit der Natur sieht; aber er genießt sie nicht rein und naiv, nicht um ihrer selbst willen, sondern sieht in ihr immer und überall die Herrlichkeit Gottes sich wiederspiegeln.

Auch die stehenden Züge der Räuberromantik fehlen nicht. Roque verkleidet sich in einen Bauern; Fernando wird Weber. Preise werden auf ihren Kopf gesetzt und Truppen gegen sie gesandt. Charakteristisch für das spanische Drama ist, daß gewöhnlich die Väter an der Spitze solcher Heere stehen, oder daß diese als Wanderer in die Hände ihrer Kinder fallen, so daß Sohn oder Tochter gegen den Vater stehen. Gegen solche Truppen entfalten die Räuber dann eine ans Wunderbare grenzende Tapferkeit.

Die Bande zum Elternhaus werden durch die Flucht in die Berge gelöst. In vielen Dramen erfahren wir von einer Familie überhaupt nichts; ist von ihr die Rede, so handelt es sich gewöhnlich um Blutrache für die Gestorbenen; tritt sie auf, so ist sie durch Vater und Schwester oder nur durch die Schwester repräsentiert. Gar nie aber zeigt sich die Mutter; gesprochen wohl wird von ihr, so vor allem in Calderons Geschwisterdramen; aber auch da starb sie schon bei der Geburt der Kinder*). Es ist als ob die Dichter gefühlt hätten, daß in Stücken, in denen ein Sohn oder eine Tochter das Vaterhaus verläßt, um als Räuber die Hände mit Blut zu besudeln, kein Platz ist für eine Mutter.

Beispiele tragischer Lösung geben nur Paulo und Don Lope. Weitaus die meisten freilich büssen mit dem Tode, aber die Dichter können es nicht übers Herz gewinnen die Missetäter

*) Es sind dem Verfasser überhaupt nur 2 Räuberdramen bekannt, in denen die Mutter auftritt und eingreift: Metastasios Issipile und Byrons Werner. In Gaudys Novelle »Gianettino l'Inglese« findet Penelope den geraubten Sohn als Räuberhauptmann wieder: sie stirbt am gebrochenen Herzen. Vgl. ferner die Legende von Robert dem Teufel.

ohne Beichte und Buße abreisen zu lassen; der eine hat vor seinem nahen Ende eine angsterregende Erscheinung, an einen andern richtet das abgeschlagene Haupt eines eben Gemordeten mahnende Worte; ein dritter wacht gar wieder vom Tode auf, als ein Priester vorübergeht. Die beiden Schwestern aber, Lope und Fernando dürfen durch direktes Eingreifen des Königs wieder in die Gesellschaft zurückkehren, ein Beweis, daß das Räuberleben an und für sich nichts ehrenrühriges an sich hatte. Peregrino wird gegen die Mauren geschickt.

Nicht immer spielt der Räuber die Hauptrolle. In Calderons Intriguenstück „Primero soy yo“ leiht der tapfere Räuberhauptmann Fadrique, den der Drang der Umstände zum Banditen gemacht hat, Gutierre Beistand in seinem Streite gegen die Ansa. Als nachher seine Bande besiegt und zerstreut wird, flüchtet er zu Gutierre. Dieser rettet seine Geliebte, eine Ansa, aus Gefahr, sagt aber, er heiße Innigo de Ribera, für den sich dann auch Fadrique ausgibt. Daraus ergeben sich eine Menge Verwechslungen.

Mit dem Verfall des spanischen Nationaldramas und dem Eindringen des pseudoklassischen Geschmackes aus Frankreich verschwand der bandolero von der Bühne. Aber die Volksdichtung hat sich ihn bewahrt und bis auf den heutigen Tag sind die Räuber die Lieblingshelden der allerdings nur noch auf den Pöbel berechneten Volksromanzen geblieben.*) Er durchzieht die ganze spanische Litteratur und ist aus der Geschichte und dem Charakter des Volkes heraus entstanden. Er ist so gut eine durchaus spanische Schöpfung wie die andere, die jedermann kennt: der picaro. Zum Unterschied aber von den comedias de bandoleros ist der Schelmenroman eine litterarische Erfindung, freilich auf Grund der Lebensverhältnisse. Er ist entstanden als Gegenwirkung zu den Ritterbüchern. Zwei sociale Stände, die zur Zeit Karls V. in Spanien aufkamen, sind der

*) Aus der neueren spanischen Literatur wäre vielleicht noch eine unter starkem Einfluss von Schillers „Räubern“ entstandene Wiederauffrischung des „Roque Guinard“ von D. Carlos Cuello y Pacheco (geb. 1855) zu nennen.

Boden, auf dem er gross wuchs: der Proletarier und der Parvenü. Der erſte war der Niederschlag der Kriege Karls V. und des ungeheuren nationalen Selbſtbewußtseins, das ihre Folge gewesen war und das einen schreienden Gegensaz bildete zu den kleinlichen Verhältnissen, in welche diese alten Soldaten zurückkehren mußten, die nicht mehr wußten, was geregelte Arbeit war; der Parvenu kam mit Schäzen beladen aus der neuen Welt zurück. Dadurch kam in die oberen Classen, die zum grossen Teil vollſtändig verarmt waren und ehrliche Arbeit für entehrend hielten, ein bedenkliches Element herein, das nicht nur selbſt sittlich nieder ſtand, sondern auch einen Schwarm von Schmarozern um sich hatte. Eine realiſtische Darſtellung dieses Lebens in der Mitte des 16. Jahrhunderts iſt der Schelmenroman. Die Räuberdramen wurzeln in der Vergangenheit, der Schelmenroman ſteht ganz auf dem Boden seiner eigenen Zeit.

Der Erfinder des Schelmenromans iſt der Verfasser des „Lazarillo de Tormes“ *). Lazaro kommt auf dem Wasser zur Welt. Mit 8 Jahren verliert er seinen Vater, der den Kornsäcken seiner Kunden übel zur Ader gelassen hatte. Seine Mutter sucht ihr Leid in den Armen eines Mauren zu vergessen; auch dieser fällt „ein Opfer der Gerechtigkeit“. Sie schlägt sich mit Waschen und Putzen durchs Leben; Lazaro aber wird kaum flügge in die Welt hinausgeſtoßen, um sich sein Brot selbſt zu verschaffen. Er wird nun Blindenführer und lernt alle Bettlerkniffe kennen. Hierauf kommt er zu einem Geiſtlichen. Seine 2 erſten Herren sind unmenschliche Geizhälze und nur mit Aufbietung seiner ganzen Verschmitztheit kann Lazaro zu seinem Stückchen Brot gelangen. Den Blinden läßt er aus Haß und Rache gegen eine Säule springen, vom andern wird er davongejagt. Er wandert nun von Hand zu Hand; lange beſteht der ganze Kampf ums Leben für ihn nur darin nicht zu verhungern. Endlich gelingt es ihm ein öffentliches Aemtchen zu erlangen; er sieht sich auf dem Gipfel des Glückes und heiratet die Magd

*) Die Frage nach dem Verfasser ist noch zu lösen. Vielleicht ist es Ortega. Dass Mendoza ganz ausgeschlossen ist, hat Morel-Fatio überzeugend nachgewiesen.

eines Erzprieſters, ohne sich an das Geschwätz derer zu kehren, die da von der Vergangenheit seiner Frau etwas munkeln. Denn nur das, was ihn angeht, seinen Vorteil will er von nun an beachten.

Wie der bandolero, so ſteht auch der picaro außerhalb der Gesellschaft und im Widerspruch mit dem Gesetz; aber er kommt nicht mit ihnen in Conflikt, weil er nicht offen gegen sie ankämpft; er iſt anſtellig, fügt sich in die Verhältnisse und versucht für sich eben den größtmöglichen Nutzen daraus zu ziehen, ohne in den Mitteln sehr wählerisch zu sein. Treuherzig und ehrlich erzählt er seine Streiche selbſt; wir begleiten ihn auf seinen Fahrten, wir beobachten ihn wie aus einem verborgenen Winkel bei seinen geheimſten Taten, aber wir sehen nicht in sein Inneres. Was uns rührt, das iſt sein Schicksal, was uns interessiert, das sind seine Abenteuer. Aber als Mensch ſteht er uns ziemlich gleichgiltig gegenüber; wir haben Mitleid, aber kein Vertrauen zu ihm; freudigen Herzen schenken wir ihm ein Goldſtück; aber wir würden ihm keinen Pfennig zur Aufbewahrung anvertrauen. Er hält die Mitte zwischen gut und schlecht. Er iſt zu verderbt für die Gesellschaft, zu gut für das Gericht. Nicht wie der bandolero wird er durch besondere Ereignisse in die Laufbahn hineingetrieben, sondern er iſt von Geburt an durch Blut und Milieu dazu prädeſtiniert. Wie der Räuber gewöhnlich adelig iſt, so iſt er ein armer Teufel; das Ehrgefühl, die Seelengröße jener ersetzt er durch eine Art Herzensgüte; nicht nach Blut und Mord ſteht sein Sinn, sondern nach einem warmen Mittagessen. Wenn er sich rächt, so tut ers verſteckt, nicht Mut und Tapferkeit sind seine Waffen, sondern Verschlagenheit, Liſt und seine Abenteuer haben nichts außerordentliches, sie sind alle möglich, dem Alltagsleben abgelauscht auch zieht er nicht an der Spitze einer gleichgesinnten Schaar aus, sondern, wie er mutterseelenallein in der Welt ſteht, handelt er allein und nur für sich. Dehnt der Räuber seinen Wirkungskreis weit aus, läßt er seine Wut Schuldige wie Unschuldige fühlen und treibt er sein Gewerbe mit einer gewissen Freude, so arbeitet der picaro nur in eng begrenztem Gebiete, nimmt nur das,

was er für des Lebens Nahrung und Notdurft gerade braucht und sehnt sich heraus aus diesem Elend. Er hat nichts anmaßendes oder großsprecherisches, sondern ist bescheiden und besitzt den Humor, der unter Tränen lächelt und mit dem er seine ganze Lage betrachtet und schildert*).

So hat der picaro in seinem Wesen wenig mit dem bandolero zu tun; Lesage hat diesen Unterschied in feiner Weise zur Geltung gebracht: Gil Blas fällt gleich zu Anfang seiner Wanderung Räubern in die Hände; es gefällt ihm aber gar nicht bei ihnen und er sehnt sich aus ihrer Höhle fort. Erst nachdem ein Fluchtversuch misslungen ist, tritt er der Not gehorchend in die Bande ein, benützt aber die erste Gelegenheit, sich mit Donna Mencia und den Habseligkeiten der Räuber fortzumachen. Aber in Spanien selbst hatte schon Cervantes, indem er diese Gattung auf eine höhere Stufe heben wollte, beide in eine und dieselbe Person verschmolzen, wenn er in „Rinconete und Cortadillo", diesem sonderbaren Gemälde der Camorra von Sevilla, seine frommen Spizbuben vorführt, die in der Einfalt ihres Herzens und dem Frieden ihres Gewissens zunftmäßig das Diebsgewerbe ausüben*). Aber seine Absicht, diese Geschichten zu idealisieren, sie mit der „Poësie der Lebensschilderung" zu umkleiden, hat er damit nicht erreicht so wenig wie Scott in seinem Roman „Nigel"; denn diese Burschen haben nichts mehr von der so anziehenden, liebenswürdigen Verkommenheit der Schelme noch von der heroischen, bewundernswerten Tapferkeit der Banditen. Und derade in diesen beiden Extremen liegt die Poësie

*) Auf die Schelmenromane folgten die romances germanicos y picarescos. Sie sind von Kunstdichtern verfasst, Modepoësie, sie gehen weder auf die Zigeuner noch auf Gauner zurück und sind zu unterscheiden von den Räuber- und Spitzbubenromanzen etc. über wirkliche Vorfälle (cf. Wolf a. a. o. S. 358).

*) In der alten Geschichte findet diese Erscheinung ihre Parallele in ägyptischen Zuständen. Nach Diodor bildeten dort die Diebe eine Zunft, die unter einem Obersten stand. Von diesen konnten die Bestohlenen gegen Zahlung einer im Verhältnis zum Werte des Entwendeten stehenden Summe ihr Eigentum zurückkaufen. In Kairo soll sich diese Sitte bis auf heute erhalten haben.

der beiden Gattungen. Besser ist Cervantes sein Vorhaben gelungen mit der Einführung der Zigeuner in die Litteratur in der ersten seiner „Novelas ejemplares“: la gitanella de Madrid. Das Treiben und Wesen dieser Zigeuner ist nichts anderes als die nach dem Vorbilde der picaros umgewandelte Lebensart unserer bandoleros, die ja Cervantes gut gekannt hat: Don Juan de Carcamo ändert aus Liebe zu Preziosa seinen Namen, verkleidet sich und wird Zigeuner, Dieb und Mordbrenner. (Schon Apulejus hatte in seinem „goldenen Esel“ den Bräutigam einer geraubten Dame unter die Räuber gehen lassen). Don Sancho stößt zu ihnen auf der Flucht nach einem Duell.

In „the spanisch gipsy“ von Middleton und Rowley flieht Don Alvarez nach einem Zweikampf und wird Hauptmann einer Zigeunertruppe. (Ueber die Preciosadichtungen vgl. „Die Preziosa des Cervantes“ von Wolfgang von Wurzbach, Stud. z. vgl. Lit. I, 4). Von Göthes und Möllers Zigeunern wird später die Rede sein. — An die Stelle der Zigeuner treten in englischen Dramen — jedenfall unter Einfluß der Robin Hood Balladen Bettler (vgl. „The Beggar's Bush von Fletcher und The jovial crew or the merry beggars von Brome). Bald ist nun der Schelm nicht mehr vom Räuber zu trennen: das Produkt ist ein verbrecherischer Hochstapler, wie Alemans Guzman de Alfarache. Simplicissimus, der ja auch auf Raub ausgeht, gehört nicht hierher: nicht nur ist seine Geschichte eine wunderbare Vertiefung des leichtfertigen spanischen Schelmenromans, sondern er steht auch unter dem Einflusse einer bewegten Zeit. In England, wo eine Uebertragung des Guzman de Alfarache u. d. T.: „The Spanisch Rogue“ erschienen war, gab es 1665 einen „englischen Schelm“ von Richard Head. Dieser Schelm aber ist ein Räuber und Wegelagerer. Wurde so das Räuberstück niederer Gattung in die Form des Schelmenromans umgegossen, so erfuhr der picaro auch dramatische Behandlung. Don Diego in Calderons „Hombre pobre todo es trazas“ ist ein prächtiger picaro aus der guten Gesellschaft, und Shirley führt uns in seiner romantischen Comödie „The sisters“, einer originellen Verbindung des Themas der ungleichen Schwestern mit einem andern auch von Victor

Hugo in Ruy Blas behandelten, einen Schelmen im Banditenkleid vor, der uns sehr anspricht:

Paulina, die ſtolze Erbin des reichen Vincenzo, will ihre Hand nur einem Prinzen reichen. Diese Schwäche nüzt der Räuberhauptmann Frapolo aus, der in der Verkleidung eines Chaldäers mit seiner Bande in ihr Schloß gekommen iſt, um sie zu berauben, und profezeit ihr einen Prinzen als Zukünftigen. Sie iſt überglücklich, als bald darauf Frapolo als Prinz gekleidet mit fremdem Namen inmitten seines Hofſtaates kommt und ihr die Hand zum Bunde reicht. Durch die Ankunft des richtigen Prinzen aber, der ihre bescheidene Schweſter Angellina liebt und durch den Verrat eines Räubers, der die auf den Kopf des Hauptmanns gesezte Summe verdienen will, kommt der Betrug an den Tag. Zu gleicher Zeit aber ſtellt sich heraus, daß auch Paulina nicht iſt, was sie scheint: sie iſt nicht die Tochter des reichen Vincenzo, sondern ein von der Amme unterschobenes Kind. Unter diesen Umſtänden iſt ihr der begnadete Frapolo auch in seiner zukünftigen Stellung als Diener des Prinzen recht.

Frapolo schenken wir gerne unsere Sympathie, schon wegen seines frechen Wagemuts, mit dem er den unausstehlichen Hochmut Paulinas ausnüzt. Er iſt auch ein armer Teufel, der das Glück ergreift, wo er es findet, den ein „grudging to be honest“ in die Wälder getrieben hat und der sich gerne sonnt im Abglanz seiner Würde ein „prince of Qui-va-las“ zu sein, „the sovereign thief“ einer Schar, die er durch seinen Geiſt beherrscht und durch seine Gewandtheit schon aus den schwierigſten Lagen befreit hat. Er iſt ein Feind der Aufklärung:

I'll have no thief hereafter learn to read!

beschließt er, als ein gegen sie erlassener und überall angeschlagener Aufruf die Diebe mutlos gemacht hat, und auf der andern Seite iſt er wieder ganz moderner Proletarier, wenn er, wie Severino, Könige und Eroberer als seine Vorläufer in der edlen Kunſt tapferen Diebſtahls bezeichnet. Angſt und Zaghaftigkeit kennt er nicht; wo die Gewalt nicht ausreicht, hilft Liſt. So erscheint er in dem ſtark befeſtigten Schloß Paulinas als „mathematician“ und spielt seine Rolle vollkommen. „You shall be

married to a prince; it is inevitable“ schließt er seine aſtrologische Beweisführung; köſtlich iſt seine Seitenbemerkung: „she has swallow'd it“, und bewundernswert seine Geiſtesgegenwart, mit der er bei der heimlichen Nachricht, daß bewaffnete Scharen gegen ihn anziehen, seinen Rückzug antritt:

Madam, my art foretells J cannot be
Safe to remain here.

Als der Prinz Farnese will er wieder kommen. Ob er zwar Paulina heiratet, weiß er noch nicht gewiß. Jedenfalls will er mit seinen Genossen alles teilen.

Longino: And the wench too?

Frapolo: No, not the wench, until J cast the concubine.
Remember, who J am, the choice of flesh
Is my prerogative. No murmuring.

Mit vollkommener grandezza spielt er nun seine Rolle als Prinz und Gemahl Paulinens, und als er keinen Ausweg mehr sieht, da zieht er mit verblüffender Gewandtheit seinen Kopf aus der Schlinge. In die Enge getrieben, behauptet er:

J say J am the prince.

Farnese (der echte): Prince of what?

Frapolo: Of rogues, an please your excellence.

Mit komischer Beſtürzung vernimmt er die Kunde, daß auch Paulina eine andere sei:

Possible! Then we are both cheated!

Wir können ihm als zukünftigem Ehemann Paulinas unser Mitgefühl nicht versagen.

Wiegt in seiner Geſtalt, wie es schon der Charakter des Luſtspiels mit sich bringt, der picaro (engl. rogue) durchaus vor, so schwindet aus den Nachahmungen des spanischen Schelmenromans immer mehr die Erinnerung an den picaro. Zwar wird Lesages Räuberroman: Les aventures de M. Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de Flibuſtiers dans la Nouvelle France“ 1732 als ein Meiſterwerk gerühmt: Morillots Urteil, der diese Geschichte „le plus intéressant de tous, le plus original, et en même temps un des moins connus“ der Romane von Lesage nennt (cf. Hiſtoire de la Langue etc. ed. Petit de Julleville IV,

S. 458), dürfte aber nur auf die letzte Bemerkung paßen: Der Roman iſt zuerſt eine Jndianergeschichte. Der kleine Beauchêne, ein mutwilliger, unartiger Bube, läßt sich von den Irokesen rauben, wird aber seinen Eltern wieder zurückgebracht „comme l'Enfant prodigue". Der Colonialkrieg zwischen England und Frankreich gibt seiner Kampfluſt Spielraum, er wird Flibuſtier und seine abwechslungsreichen und unterhaltenden Abenteuer bilden neben der pikanten Geschichte des Grafen von Monneville den Inhalt der 6 Bücher. Der Gouverneur von Rio de Janeiro setzt einen Preis auf den Kopf des gefürchteten Seeräubers, der aber immer wieder davonkommt und endlich als reicher Mann nach Europa zurückkehrt. Im Spiel und infolge von Ehrenhändeln verliert er faſt sein ganzes Vermögen und fällt in einem Straßenſtreit mit Engländern.

Schon ein Duzend Jahre früher hatte Defoe in dem erſten Seeroman „Life and adventures of the captain Singleton" das Modell jener Zwittergattung aufgeſtellt, da ein roher Mensch mit der Aufrichtigkeit eines picaro seine Taten und Abenteuer erzählt. Singleton wurde als 2jähriger Knabe geraubt, zuerſt einer Bettlerin, dann einer Zigeunerin beigesellt; als diese gehängt wurde, mußte er von einem Kirchspiel zum andern wandern; mit 12 Jahren kam er dann auf ein Schiff, das Corsaren in die Hände fiel. Von Portugiesen befreit fand er Aufnahme bei einem Piloten, der ihn als seinen Diener mitnahm und den er gewissenlos beſtahl. „In meinem Herzen wohnte auch nicht das mindeſte Gefühl für Tugend und Religion. Ich war so verderbt, als man nur sein konnte". Bis hierher iſt es reiner Schelmenroman. — Nun kommt der Abenteuerroman: Meuterei, Aussetzung auf einer Insel, Fund eines Wrackes, Fahrt nach Afrika, Durchquerung des dunklen Erdteils, Kämpfe mit den Eingeborenen, Ankunft an der Goldküſte, die ihrem Namen Ehre macht; Fund ungeheurer Schätze; Rückkehr nach England. — In unsinniger Vergeudung bringt er seinen Reichtum bald durch; die Gefühllosigkeit seiner Freunde, die treulich mitgeholfen haben, nun aber nichts mehr von ihm wissen wollen, erweckt große Bitterkeit in ihm und macht ihn zum Menschenhaßer. Er geht

wieder fort und nun beginnt der Seeräuberroman. Er wird Capitän einer Fregatte, geht auf Seeraub, kämpft gegen Kriegsschiffe. — Nach einigen Jahren hat er das Leben satt; der Umgang mit einem gefangenen Quäcker treibt ihn zur Reue; heimlich verlassen sie ihre Cameraden und gelangen nach manchen Abenteuern nach London, wo Bob Williams Schwester heiratet und sichs mit den geraubten Schätzen wohl sein läßt, so daß er selbst gestehen muß, so gut verdiene er es eigentlich gar nicht.

Diesen Gemälden legt Ch. Lamb (in Westminster Review XIII, 1869) eine „tief sittliche und religiöse Tendenz“ zu Grunde! Der moralische Schluß deutet schon die kommenden Familienromane an, bereitet auf Richardson vor; Fielding nun wirft diese dem Schelmenroman fremden Elemente wieder hinaus, aber der ausgesprochene Gegensatz zum Familienroman, der er sein soll, gibt seinem „Tom Jones“ doch wieder eine gewiße Wärme und den Anstrich einer gemütlichen Häuslichkeit; denn Richardson mußte doch vor allem auf seinem eigenen Gebiete geschlagen werden.

Eine satirische Tendenz verfolgt Fielding auch in seinem Roman: „The History of the life of the late Mr. Jonathan Wild the Great“. Wir haben schon früher gesehen, daß z. B. Severino und Frapolo ihr Gewerbe verteidigen durch den Hinweis auf Eroberer in der Weltgeschichte (Severino führt Alexander an), die nichts anderes seien als Diebe, Räuber im großen. Olivier (Simplicissimus II. Buch 4, Cap. 15) hält eine große Rede über denselben Gegenstand. Im 18. Jahrhundert hat man sich in gelehrten Abhandlungen darüber gestritten, wer größer sei, Alexander oder der Pariser Straßenräuber Cartouche. V. Hugo vergleicht Cartouche mit Napoleon.

Den gleichen Anstrum auf den überlieferten Begriff von Größe und Ehre bezweckt Fielding mit seiner Geschichte, wenn er die Größe definiert: „Greatness consists in bringing all manner of mischief on mankind“, das Vorbild seines Helden Alexander den Großen, sein Lieblingsbuch aber „The Spanish Rogue“ sein und seinen Wild sich vom Taugenichts über den Taschendieb und Hochstapler zum Haupt einer Diebsbande und zum

Straßenräuber entwickeln läßt. So sind denn alle schlechten, betrügerischen Handlungen seines Helden, eines schlauen, liftigen, heuchlerischen, aber erfinderischen, tatkräftigen und ehrgeizigen Menschen, groß, wie denn Wild von Natur zu einem "großen" Mann beftimmt war — der Größe tut es keinen Antrag, daß Wild am Schluß baumeln muß —, die Taten aber, die man im gewöhnlichen Leben gut und edel nennt, sind jeder „Größe" bar. Fielding macht den Krieg, die Plünderung, das Lösegeld, die Entschädigungen etc. dadurch lächerlich, daß er sie ins Kleine des Alltaglebens überträgt. Dadurch hebt er aber seine Erzählung über die Sphäre des gewöhnlichen Gaunerromans hinaus. Zweifellos arbeitet Fielding nach spanischen Muftern: Wild had now brougth his gong to great regularity: he was obeyed and feared by them all. He head likewise established an office, where all men who were robbed, paying the value only (or a little more) of their good, might have them again. Auch eine Satire auf die spanischen Räuberdramen ift nicht ausgeschlossen.

Fieldings Roman hat seinerseits wieder auf Smollets Fathom und Scotts Nigel eingewirkt.

Anmerkung: Eine durchaus originelle Schöpfung war der picaro für Spanien nicht. Ganz ähnliche Charaktere traten seit länge in den Legenden, Rappresentazionen, Fabliaux, im Drama des Mittelalters (vgl. Ju saint Nicolas v. Jehan Bodel), in den Novellen des Boccacio u. v. a. auf. Lucian hatte schon manches von ihnen zu erzählen gewusst.

Vor allem hatte der Gauner in Italien eine von dem spanischen Schelmenroman ganz unabhängige Entwicklung genommen.

In der ersten Satire auf das Rittertum, dem „Baldus" Folengos (1491 bis 1554) beginnt der Knabe Baldus, dem die Ritterromane den Kopf verdreht haben, abenteuerlustig seine Laufbahn damit, die Hinterlassenschaft seines Pflegevaters an sich zu reissen und dessen Sohn zu seinem Diener zu machen. Er stellt sich dann an die Spitze aller Gauner, Vagabunden, Diebe und Taugenichtse, mit deren Hilfe er sich Cipadas bemächtigt.

In der ganzen italienischen Comödie spielen nun der Gauner und die Hetäre die Hauptrolle. Aber unser Räuber ist zu keinem eigenkräftigen Leben gediehen. In der Tragödie, die zuerst unter dem Einfluss des griechischen, dann des französischen Dramas stand, war kein Raum für ihn. In die Volksdichtung ging er nicht über.

Doch spielt er in der italienischen Geschichte eine grosse Rolle: man kann ihn eine nationale Erscheinung nennen. „Noch gegen Ende des XVI.

Jahrh. musste der Grossherzog von Toscana Truppen gegen den geächteten Banditen und Räuberhauptmann Alfonso Piccolomini schicken, auf dessen Kopf 2000 Scudi gesezt waren. Nach vielen Scharmüzeln wurde er gehängt" (s. Klein a. a. o. IV., S. 761 Anmerkg.). Bis auf die heutige Zeit hat Italien noch viele solcher berühmten Briganten gesehen.*) Wenn nun trozdem der Volksdichter ihre Taten nicht besang, so mochte das an der eigenartigen Ausbildung des Räuberwesens auf der Apeninnenhalbinsel liegen. Die Banditen bildeten zunftmässige Vereinigungen, wie die Camorra in Neapel und die Maffia auf Sizilien*). Sie nannten sich selbst „bravi" und waren grösstenteils besoldet von den Adeligen, die mit ihrer Hilfe Gewalttätigkeiten und Verbrechen gegen das Volk ausübten. Manzoni zeigt deren Dienste in den „Promessi sposi", wo sie im Auftrage des gewalttätigen Don Rodrigo dem Seidenspinner Renzo seine Braut Lucia entführen. Ja sie standen oft im Dienste der Regierung, übten eine Art Polizeigewalt und fanden in Kirchen und Klöstern jederzeit bereiten Unterschlupf. So waren sie keine Volkshelden, sondern waren gehasst und verabscheut und konnten so wenig als Lieblingsgestalten im Volksliede und heroische Figuren auf der Bühne auftreten als bei uns etwa der Landjäger oder Steuerwächter. Denn überall, wo die echte Räuberdichtung auftritt, ist sie Revolutionslitteratur, Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse: Die Robin Hood Balladen und die Haidukenlieder sind entstanden aus dem Kampfe der Unterdrückten gegen die fremden Eindringlinge, die spanischen Romanzen, die russischen Volkslieder von Stenika Rasin, von Vanka Kaïne, von Emilian Pugatschew, die Mandrin- und Cartouchedichtungen des XVIII. Jahrhunderts, Schillers Räuber klagen Gesez und Regierung an, Byrons Helden stehen in schroffstem Gegensaz zu der Gesellschaft, und Hernani bedeutet ja litterarisch wenigstens auch eine Kriegserklärung, vielleicht auch einen Angriff auf das Königtum.

Geächtete (banditi, fuorusciti) fehlen dem Drama nicht. Ein Beispiel ist Pedrantonio in Alles. Piccolomini's Commedia „l'amor costante". Die Liebe kann einen Helden zu schwerwiegenden Taten hinreissen wie den „Eufemio di Messina". Auch der spanische Ehrbegriff ist in das italienische Drama übergegangen: in Cicognini's Tragedia „Il tradimento per l'honore" weht die Luft des Calderonschen „el médico de su honra".

Oft tritt der Räuber in den Rappresentazionen des XV. Jahrhunderts auf, er wird zur Befriedigung der Schau- und Abenteuerlust des Volkes in biblische Stoffe eingeführt. Im italienischen Lustspiel und Roman ist der türkische Corsar eine stehende Figur. Er greift in irgend welcher Weise in den Gang der Handlung ein, seis dass er ein kleines Kind raubt, das später unerkannt zurückkommt, oder dass er Liebende trennt, oder dass er

*) An Stoff hätte es jedenfalls nicht gefehlt. Viele unserer spanischen Dramen spielen ja auch in Italien, vor allem in Neapel.

eine Person zum Loskauf anbietet, wobei dann die Beschaffung des Geldes schwierig ist und zu Verwicklungen führt.

Erst im Roman, Melodrama und Rührstück des XVIII. Jahrh. tritt der Räuber häufiger auf.

Avellanis „Giulio Willenvelt" ist ein Bösewicht aus Lillos Schule, der den Bräutigam seiner Geliebten erschlagen, sie selbst entführt hat. Auf der Flucht fällt er einer Räuberbande in die Hände, die ihm wie Gil Blas die Wahl zwischen Tod und Eintritt lässt. Er wählt das Räuberhandwerk, dem er ja durch sein Vorleben nicht so ferne steht. Am Ende wird der Verbrecher gefangen und begnadigt.

In Metastasios Melodrama „Issipile" stellt sich Learchos an die Spize von Seeräubern, weil sein Versuch, Issipile, die Tochter des Thoas und Braut Jasons, zu rauben, misslungen ist. Er kehrt an der Spize der Piraten nach Lemnos zurück, um die bevorstehende Hochzeit zu hindern. Eine Menge heroischer Intriguen ergeben sich aus seiner Zurückkunft, bis er am Ende seinen Tod in den Wellen findet.

Dem Titel nach führe ich (aus Klein, a. a. o. IV—VIII und Landau, Geschichte der italien. Lit. des 18. jahrh.) noch an:

Girol. Parabosco: il ladro.
Domenico Barone Marchese von Siveri: il corsale.
Lorenzi: la corsala (Operntext).

Pietro Chiari hat seinen Roman „die französische Corsarin" eingeschaltet in die 12 Bände seiner „Tratterimenti dello spirito umano etc."

Cam. Frederici: la filosofia dei birbanti.

Beeinflusst von den „promessi sposi" ist A. Balbianis „Lasco il bandito della Valsassina".

Von den Nachahmungen des Byronschen Räubertypus und von der tragicomedia boschereccia Andreinis „Lelio bandito" wird in Cap. V. und VI. die Rede sein.

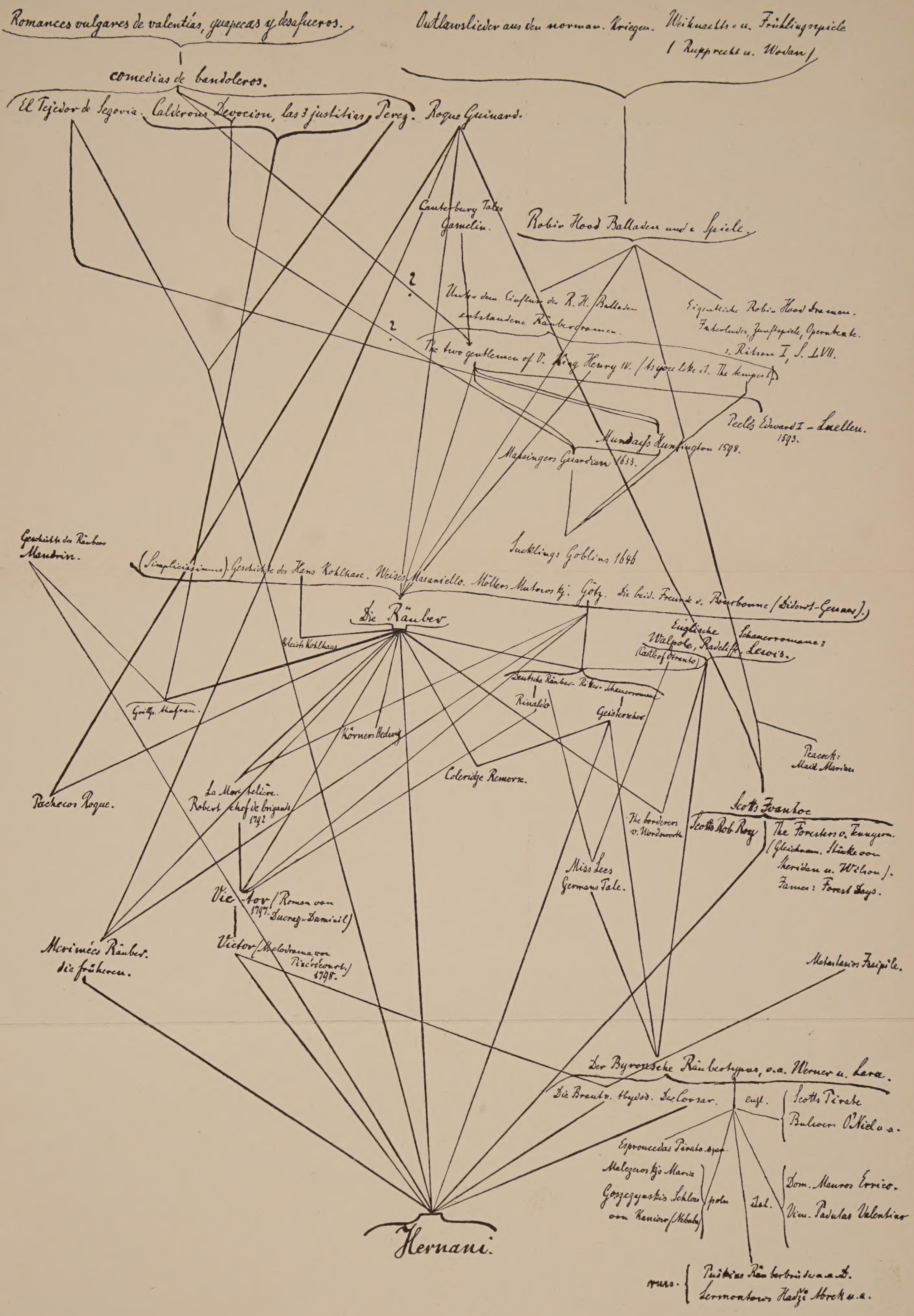
Neben der spanischen dürfte es nur noch eine Literatur geben, in welcher die Racheleidenschaft so die Menschen beherrscht und vorwärtstreibt: die altnordische. Wie die spanischen Ritter, so verschaffen sich auch die Helden der isländischen Sögur ihr Recht selbst.

Ein späteres Volkslied des XVI. Jahrh. schildert, wie der Beleidigte im Blute des königlichen Vorführers seine Ehre reinwascht: Ingeborg ist während der Abwesenheit ihres Mannes Marsk, den der König ins Feld geschickt hat, von diesem vergewaltigt worden. Als Marsk heimkommt, teilt ihm Ingeborg das Geschehene mit. Ingeborgs Schwestersohn nun führt den König auf einer Jagd falsche Wege. Da erblickt er in der Ferne ein Haus, wo die schönste Jungfrau seiner wartet. Sie zerrinnt ihm in der Umarmung wie dem Don Gil und Cyprianus. Marsk schlägt ihn tot. Geächtet verlässt er Dänemark, das er nun mit seinen Raubzügen heimsucht:

Und soll ich aus dem Lande fliehen
Und liegen auf kalter Flut:
Da will ich viele zu Waisen machen,
Am meisten der Frauen gut.
Mein edler Herr, der junge Herr Marstig.
Und soll aus Dänemark ich fliehen
Von Frau und Kind so weit:
Da werd' ich mein Brot aus Dänemark holen,
Zur Winters- und Sommerszeit.
Mein edler Herr, der junge Herr Marstig.
(S. Winkel-Horn, Gesch. der Litteratur des skandin. Nordens.)

Defoe iſt auch der erſte, der im Stil des Schelmenromans das Leben und die Abenteuer von weiblichen Gaunern beschreibt. Die eine dieser Vertreterinnen iſt das Fräulein von Belean, die andere Moll Flanders, ein unglückliches, in Newgate zur Welt gekommenes Mädchen, auf dem das Erbe einer schlechten Mutter und bitterer Armut laſtet. Durch die Niederträchtigkeit eines Verführers gefallen, durch die Ungunſt des Schicksals jedes männlichen Haltes, sobald sie ihn gefunden, beraubt, sinkt sie von Stufe zu Stufe; des Diebſtahls überführt kommt sie ins Gefängnis und findet dort ihren alten Geliebten, den Irländer, wieder, der als Räuberhauptmann eingeliefert worden war. Sie hatte ihn verlassen, als das Geld auf die Neige gegangen war und er hatte sich der Wegelagerei ergeben. Sie soll nach Virginien deportiert werden, und da dem Irländer nichts nachgewiesen werden kann, beſtimmt sie ihn freiwillig mit ihr zu gehen. Auf dem Schiffe erfreuen sie sich des Wohlwollens des Capitäns; drüben angelangt heiraten sie, leben glücklich zusammen und kehren wieder am Schluß nach England zurück.

In ihrem äußeren Verlaufe zeigt diese Erzählung, die übrigens neuerdings als Großſtadtroman wieder zu Ehren gekommen iſt, einige Aehnlichkeit mit dem Liebesromane des Abbé Prevoſt: Hiſtoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux.



Romances vulgares de valentías, guapezas y desafueros.
comedias de bandoleros.
El Tejedor de Segovia. Calderons Devocion, las 3 justitias, Perez. Roque Guinard.
Outlawslieder aus den norman. Kriegen. Weihnachts- u. Frühlingsspiele (Rupprecht u. Wodan)
Robin Hood Balladen und -Spiele.
Canterbury Tales Gamelin.
Unter dem Einfluss der R. H. Balladen entstandene Räuberdramen.
Eigentliche Robin Hood dramen. Interludes, Zunftspiele, Operntexte. s. Ritson I, S. LVII.
The two gentlemen of V. King Henry IV. (As you like it. The tempest)
Peele's Edward I - Luellen. 1593.
Mundays Huntington 1598.
Massingers Guardian 1633.
Sucklings Goblins 1646
Geschichte des Räubers Mandrin.
(Simplicissimus). Geschichte des Hans Kohlhase. Weises Masaniello. Möllers Mutoroskj. Götz. Die beid. Freunde v. Bourbonne (Diderot-Gessner).
Die Räuber
Kleists Kohlhaas
Englische Schauerromane: Walpole, Radcliffe, Lewis. (Castle of Otranto)
Deutsche Räuber- Ritter- Schauerromane
Rinaldo
Geisterseher
Grillp. Ahnfrau.
Körners Hedwig
Coleridge Remorse.
Peacock: Maid Marian
Pachecos Roque.
La Morsélière. Robert chef de brigands 1792
Scotts Ivanhoe
Scotts Rob Roy
The borderers v. Wordsworth
The Foresters v. Tennyson. (Gleichnam. Stücke von Sheridan u. Wilson). James: Forest Days.
Miss Lees Germans Tale.
Vic-tor (Roman von 1797. Ducray-Duminil)
Victor (Melodrama von Pixérécourt.) 1798.
Merimées Räuber. die früheren.
Metastasios Freispiele.
Der Byronsche Räubertypus, v.a. Werner u. Lara.
Die Braut v. Abydos. Der Corsar.
engl.
Scotts Pirate
Bulwers O'Neil u.a.
Esproncedas Pirata span.
Malczewskis Maria
Goszczynskis Schloss von Kaniow (Nebaba)
poln.
ital.
Dom. Mauros Errico.
Vinc. Padulas Valentino
russ.
Puškins Räuberbrüder u.a.
Lermontows Hadži Abrek u.a.
Hernani.